بسم الله الرحمن الرحيم



جامعـة اليرمـــوك
كـــلـيـــة الآداب
قسم اللغة العـربية

الدلالة الصوتيّة في شعر ابن الفارض

Significance of sound in Ibn Alfared's poetry

إعداد الطالب

مجدي عبد الرزاق علي الحسين

إشراف الدكتور

محمود خريسات

٢٠١٣

الدلالة الصوتية في شعر ابن الفارض

Significance of sound in Ibn Alfared's poetry

إعداد الطالب

مجدي عبد الرزاق علي الحسين

2009101015

بكالوريوس لغة عربية وآدابها

جامعة إربد الأهليّة 2008م

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في تخصص اللغة العربية – لغة ونحو– جامعة اليرموك

وافق عليها :

الدكتور محمود خريسات.. مشرفا ورئيسا

الدكتور منير شطناوي...عضوا

الدكتور مصطفى الحيادرة...عضوا

تاريخ المناقشة : 2013/5/7

الإهـــــداء

إلى روح والدي

الذي لم تمهلْه يدُ القدر لأرتويَ من نهرِ علمِه وحنانِه

والذي أفتقدُ ظلّه في هجيرِ الصِعاب ..

إلى والدتي

نبعِ الحنان الدفّاقِ وشمعةِ الصبرِ المنيرة

ومعنى الحياة ..

إلى إخوتي

قناديل المحبّة .. ومنابع الوفاء

إلى أُختيّ

نهري البراءة

إلى أصدقائي وزملائي

إلى العربيّـــــــة

مجدي الحسين

الشكر والتقدير

أتقدّم – بما أسعفتني به لغتي– إلى شيخي وأستاذي ومشرفي الدكتور **محمود خريسات** الأكرم بأسمى آيات الشكر والتقدير والعرفان على ما بذله من جهد، من قبوله الإشـــراف علـــى رسالتي ومساعدتي في إتمامِها، وتقويم معوجّها، والأخذ بها إلى طريق الصواب بما يفيد العربيّةَ وأهلَها، وصبره عليّ في كلّ شيءٍ، راجيًا من الله أن يكونَ جهدُه هذا في ميزان حـــسناتِه يـــوم القيامة.

كما أتقدّم بالشكر والتقدير إلى عضوي لجنة المناقشة، الدكتور **منير شطناوي**، والدكتور **مصطفى الحيادرة**، على ما بذلاه من جهدٍ ووقتٍ في قراءة الرسالة، والاهتمـــام بهـــا، وإبـــداء الملحوظات الهامّة حول ما فيها.

وأشكر كلّ مَن وقف إلى جانبي مِن خلال إبداء ملحوظات قيّمة ساعدتني كثيرًا في كتابة البحث، وفي دراسة الدلالة الصوتيّة وتطبيقها على الشعر بشكل عام، وعلى الـــشعر الـــصوفيّ بشكل خاصّ، ومنهم الشيخ **أحمد حسن الردايدة** شيخ الطريقة العلويّـــة الدرقاويّـــة الـــشاذليّة، والأستاذ الدكتور **سمير استيتيّة** الأكرم، والدكتور **خالد بني دومي** الأكرم، والشاعر **عماد نصّار** الناطق الرسميّ باسم جماعة النوارس الشعريّة في عَمّان– الأردن.

وأشكر كلَّ من ساعدني ووقفَ إلى جانبي، وذلّلَ لي الصعابَ، في بلوغِ هـــذا البحـــث مقصده.

مجدي الحسين

فهرس المحتويات

الفصل الثاني : الأثر الصرفيّ للدلالة الصوتيّة في شعر ابن الفارض:

*** دراسة تطبيقية للدلالة الصوتيّة والموسيقيّة، والأثر الصرفيّ للدلالة الصوتيّة**

الملخص

الحسين، مجدي عبد الرزاق، الدلالة الصوتيّة في شعر ابن الفارض. رسالة ماجستير، جامعة اليرموك. ٢٠١٣م (المشرف د. محمود خريسات)

يُعدّ هذا البحثُ دراسةً للدلالة الصوتية في شعر ابن الفارضِ، من خلال دراسة الإطار الخارجيّ للقصيدة المتمثّل بـ(الوزن الشعريّ، والرويّ) وارتباط كلّ منهما بالمضمون، ودراسة البناء الداخليّ المتمثّل بـ(الجناس، وتكرار الصوت، وتكرار التركيب، والمقاطع الصوتيّة، والأثر الصرفيّ للدلالة الصوتيّة) وارتباط كل فرع من فروع هذا البناء بالدلالة، ومن خلال دراسةِ الإطار الخارجيّ والبناء والداخليّ، انتهى الباحثُ إلى أنّ ديوانَ ابن الفارض حافلٌ بالنماذج التي استطاع دراستَها، فخلصَ الباحثُ بعد أن درسَ مسألة ارتباط الوزن الشعريّ والرويّ بالمضمون في الإطار الخارجيّ، إلى أنّ الوزن الشعريّ والرويّ لهما علاقة بمضمون القصيدة، لأنّ الشاعر يرى في الوزن الشعريّ جملةً موسيقيّةً إيقاعيّةً تناسبُ ما يريدُ أن يبثَّه مما يختلجُ في صدرِه، ويرى في الرويّ دلالةً مناسبةً على المعنى الذي يريد أن يبيّنه. وخلصَ الباحثُ أيضًا بعدَ أن درسَ البناء الداخليّ، إلى أنّ الجناسَ يفيدُ في إبرازِ دلالةٍ مكنونةٍ، والتي كان لها الدور في صُنْعِ الإيقاعيّة الموسيقيّة في البيت، وإلى أنّ تكرار الصوت يدلّ دلالةً لا تخفى على المعاني، وإلى أنّ تكرار التركيب له دورٌ بارزٌ وواضحٌ في صُنْع الإيقاعيّة الموسيقيّة، وإلى أنّ المقاطع الصوتيّة لها قدرةٌ على إبرازِ دلالاتٍ كامنةٍ من خلالِ تكثيف هذه المقاطع، وتكرارها، والتركيز على بعضها، وإلى أنّ الصيغ الصرفيّة لها ارتباطٌ وثيقٌ بالمعاني، والتي استطاع الشاعرُ توظيفَها في تبيان الدلالات التي أرادها.

الكلمات المفتاحيّة : الدلالة، الصوت، الشعر، ابن الفارض.

المقدمة

احتوت المكتبة العربيّة على كثيرٍ من الدراسات اللغويّة للشعر العربيّ، وانقسمت الدراسات اللغويّة في تطبيقها على الشعر إلى دراسة النحو، والصرف، والصوت...، وكانت دراساتُ الصوت بصفاتِه ودلالاتِه على المعنى...، دراساتٍ أسهمتْ في بيانِ جماليّة الشعر العربيّ، وقدرة اللغة العربيّة على خلق الإيقاع الموسيقيّ من خلال الظواهر الصوتيّة المتعددة، إلا أنّ الباحثَ يرى أنّ للدراسةِ الصوتيّة شقّينِ، الشقُّ الأولَ: الدراسة النظريّة، وفيها سردٌ لآراء العلماء حول مسألة ارتباط الصوت بمدلوله، وتأثيره في إيجاد بنية صوتيّة خارجيّة وداخليّة للقصيدة العربيّة. والشقُّ الآخرَ: هو تطبيق الجانب النظريّ على الشعر، وهذا يعني أنّ ثمّةَ قاعدةً نظريّة تسري – تطبيقًا – على البيت الشعريّ. وبما أنّ الشاعرَ يريد أن يبثَّ مشاعرَه وأحاسيسَه، فهذا يعني أنّ الدلالة المستخلصة من الصوت هي دلالةٌ مقاربةٌ لتلك المشاعر والأحاسيس التي تكتنف الشاعر عند نظمه البيتَ أو القصيدة، بل هي ذاتها، فالشاعر يحاول قدر الإمكان الاستفادة من طاقات الأصوات وقدرتها على احتواء دلالة ما، ليبيّن من خلال هذه القدرة ما يكتنفه من مشاعرَ، فيستخدم الأصوات – التي يراها– مناسبةً للتعبير عن حالة الفرح إذا كان فَرِحًا، ويستخدم الأصوات التي تعبر عن حالة الحزن إذا كان حزينًا، وهكذا دواليك، ومن هنا كان الاختلافُ بين العلماء حول ما يدلّ عليه الصوت من معنى ظاهرًا ، واستنادًا إلى هذه النقطة، نستطيع أن نتوصل إلى فكرةِ أنّ قدرة الصوت على بيان الدلالة هي من وظيفة السياق، ولا يمكن أن يكون هناك (تقعيد) لمسألة دلالة الصوت على المعنى؛ أي: وضع قواعد ثابتة للأصوات وما تدلّ عليه من المعاني؛ لأنّ طريقة تناول طاقة الصوت واستخدامها تختلف من شاعرٍ لآخر. وقد غلبَ على الباحثِ ظنُّه أنّ آراء بعض العلماء حول مغالاتهم في اعتبار أنّ

لكل صوتٍ معنى – وهو ما سنتناوله في التمهيد – هي محاولات تنبع من الحسّ الشخصيّ الخاصّ بالعالم، باعتماد الأخير على ما درس من الشعر.

والحقّ، إنّ الشواهد كثيرةٌ، وإنّ نظرة شاعر ما تختلف عن نظرة شاعر آخر، ومن هنا كانت الدلالات متعددةً وكثيرةً. ويمكننا أن نقول: إنّ الصوت الواحد قد يدلّ على معانٍ متعددة، فقد يؤدّي صوت (السين) على سبيل المثال معنىً ما عند شاعر، ومعنىً آخرَ عند شاعر آخر، فربّما يؤدّي السين معنّى (السرِيّة) في بيتٍ ما لدى شاعرٍ ما، وقد يدلّ على معنى (السّعة) في بيتٍ ما لدى شاعرٍ آخر. وقد تتعدّد معانيه بتعدّد تجارب الشعراء أنفسهم. واستنادًا إلى هذه النقطة، فإنّ الباحث قد درس الجانب الدلاليّ للأصوات في شعر ابن الفارض معتمدًا على تجربة الشاعر ذاتِها، وعلى نظرة الشاعر (الصوفيّ) بشكل خاص للّغة وقدرتِها بما تحوي من أصوات على خلق دلالات خاصّة بالشاعر الصوفيّ. ودراسةٌ كهذه الدراسة يجب أن يسبقَها كلامٌ كثيرٌ حولَ (اللغة الرمزيّة لدى الشاعر الصوفيّ) واختلافها عن اللغة الغزليّة المتوارثة.

<u>أسباب اختيار ديوان ابن الفارض :</u>

أمّا سبب اختيار الباحث شعرَ ابن الفارض؛ فلأنّه قد رأى فيه أنموذجًا جيّدًا للدراسة الصوتيّة؛ إذ اعتنى ابن الفارض – وغيره من الشعراء الصوفيين– بزخرفة اللغة، والاستفادة من طاقات الأصوات؛ ولأنّ ابن الفارض ترعرع في مجالس الصوفيّة، فإنّ تجربته قد انعكست على شعره، فظهرت في أشعارِه اللغة الراقصة، والتراكيب الرنّانة.

وبعد قراءة الباحث ديوانَ ابن الفارض، وجدَ فيه الأنموذج الجيّدَ للدراسة الصوتيّة، ذلك الأنموذج الذي نجدُ فيه شتّى أنواع الدلالات الصوتيّة، من تآلف بين الصوت والمعنى، وبين الوزن الشعريّ والمضمون، وبين الرويّ والمضمون، ومن الزخرفة اللغوية مثل: الجناس، وتكرار الصوت ودلالته على المعنى، ودلالة المقاطع الصوتيّة على المعاني، والأثر الصرفيّ

للدلالة الصوتيّة في شعره، بالإضافة إلى ما تبرزه تجربةُ كلِّ شاعرٍ متغزّلٍ عاشقٍ من قدرةٍ على ترجمة هذه المشاعر إلى دلالات ظاهرةٍ في شعره، فكانت تجربة الشاعر الصوفيّ المتغزّل تجربةً أقوى وأعمق؛ لأنّها اشتملت على اللغة الغزليّة المتوارَثة المعروفة عند العذريين وغيرهم، كما اشتملت أيضًا على لغة الصوفيين الخاصّة والتي تحمل في دوالّها مدلولاتٍ خفيّة.

أهداف الدراسة:

هدفتْ هذه الدراسةُ إلى:

١- البحث في مسألة ارتباط الصوت بالمعنى، وكيفيّة تناولها.

٢- الكشف عن مسألة أهميّة الأصوات في إثارة الدلالات في شعر ابن الفارض.

٣- الكشف عن مسألة الإيقاعيّة الموسيقيّة في شعر ابن الفارض.

٤- الكشف عن مسألة دور الصيغ الصرفيّة في إثارة الدلالات في شعر ابن الفارض.

٥- السعي وراء مسألة ارتباط الدلالة الصوتيّة باللغة الصوفيّة والتي تختلف عن اللغة الغزليّة المتوارثة في دلالاتها، وتتشابه في ألفاظها.

الدراسات السابقة:

عثر الباحث على كتبٍ تتعلق بـــ"دلالة الأصوات في الشعر"، وعلى أبحاثٍ منشورةٍ ناقشت هذا الموضوع، وعلى رسائل تدور حوله، ومنها:

١) البنية الموسيقيّة في شعر المتنبي، محمد حسين الطريحي، دار الموسم للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٨.

٢) الصوت والدلالة في شعر الصعاليك (تائيّة الشنفرى)، عادل محلو، رسالة دكتوراة. جامعة الحاج لخضر – باتنة، ٢٠٠٧م .

٣) البنية الصوتيّة ودلالتها في شعر عبد الناصر صالح، دراسة تاريخية وصفيّة تحليليّة، إبراهيم مصطفى رجب، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة.

٤) دلالات الظاهرة الصوتيّة في القرآن الكريم، خالد بني دومي، رسالة دكتوراة. جامعة اليرموك، ٢٠٠٤م.

أهميّة الدراسة:

تكمن أهمية هذه الدراسة في أنها تسعى إلى الكشف عن مسألةٍ في غاية الأهمية، لم تُدرس بشكل موسّع أو مُرضٍ؛ فلم تكن هناك دراسات متخصصة بمسألة "دلالة الصوت في الشعر الصوفي"، بشكل يفي الشعراء الصوفيين حقَّهم، وعلى الأخص "دلالة الصوت في شعر ابن الفارض"، لذا جاءتْ هذه الدراسةُ لتكشف عن جماليّة الشعر الصوفيّ من خلال دراستِه صوتيًّا.

منهج الدراسة:

تنهض هذه الدراسة معتمدةً على التطبيق على شعر ابن الفارض، أي أنّ الدراسة ستكون مقاربةً للدراسة الوصفية، معتمدةً على ما ساقه العلماء في حديثهم عن نظريّة ارتباط الصوت بالمعنى، وعلى تطبيق الآراء النظريّة – فيما يراه الباحث مناسبًا– في شعر ابن الفارض.

الصعوبات التي واجهت الباحث:

لا يخفى على دارسي الشعر العربيّ أنّ دراسة الصوت ودلالته هي دراسةٌ بالغةُ الأهميّة؛ لِما تمتاز به الدراسات الصوتيّة من تشعّبٍ وتعدّد في الموضوعات المطروحة، ولعلّ أكثر ما واجه الباحثَ في هذا البحث صعوبةً هو في استخلاص الدلالة المستوحاة صوتيًّا في السياقات والتراكيب والألفاظ اللغويّة وما يعتورها من انطباعات ذوقيّة، فكان على الباحثِ أنْ يتخلّص – قدرَ الإمكان– من الانطباعيّة التي تقوم على نقد الشعر ودراستِه حسب ما يملي على الباحثِ حِسُّه؛ فالانطباعيّة لا تستند في معظمها إلى قواعدَ ثابتة، بل إنّها تقوم على حسّ الدارسِ المرهف في تحديد دلالة الصوت على المعنى من خلال سياق البيت.

واستنادًا إلى هذه الفكرة، فقد تناولتِ الدراسةُ في التمهيد، مفهوم البنية الصوتية – الخارجية والداخلية – للقصيدة، فالخارجيّة تُعنى بدراسة التوليف بَيْنَ البحر والرويّ وبَيْنَ المضمون، والداخليّة تُعنى بدراسة التلوين الصوتيّ والموسيقيّ، مثل: الجناس، وتكرار الصوت، وتكرار التركيب، ودلالة المقاطع الصوتيّة، والأثر الصرفيّ للدلالة الصوتيّة، وتناولتِ الدراسةُ كذلكَ مفهومَ ارتباط الصوت بالمعنى، وذكرتْ أهم آراء العلماء في هذه المسألة الشائكة، وتناولتِ الحديثَ عن اللغة الرمزيّة الصوفيّة، استنادًا إلى فلسفة الرمز والدلالة عند الصوفيين.

وتناولتِ الدراسةُ في الفصل الأول (المادة التطبيقيّة)، الإطار الخارجيّ والبناء الداخليّ للبنية الصوتيّة وتأثيرهما في الدلالة، فتناولتْ – تطبيقًا على شعر ابن الفارض– مسألة العروض

(البحر والروي) في تبيان الرابط بين الوزن الشعريّ والروي وبين المضمون، وتناولتْ مسألة الجناس وتأثيره على صنع الإيقاعيّة الموسيقيّة، وتحدّثتْ عن التكرار بنوعيه، تكرار الصوت وتكرار التركيب، وقدرة كلّ من النوعين، على بلوغِ المعنى والدلالة من خلال تكثيف البيت الشعريّ باستخدام أداة التكرار، وتناولتِ الحديثَ عن المقاطع الصوتيّة وما لها من دورٍ في جلب الدلالة الكامنة.

وتناولتِ الدراسةُ في الفصل الثاني (استكمالاً للدراسة التطبيقيّة على شعر ابن الفارض)، الأثر الصرفيّ للدلالة الصوتيّة، التي تنبع من استخدام بنىً صرفيّةٍ متعدّدةٍ ومختلفةٍ، فتناولتْ في بداية الفصل مفهوم البنية الصرفية، وكيفيّة التوليف بين البنية الصرفية والدلالة الصوتيّة، استئناسًا بأهم آراء العلماء، ثمّ جاءتِ الدراسة التطبيقيّة لهذه المسألة على شعر ابن الفارض. وعرضتِ الدراسةُ بعد ذلك أهمّ النتائج المستخلصة من البحث.

ويجدر بنا ههنا أن نذكر أمرين مهمّين يتعلقان بالبحث، **الأول:** يتعلق بعنوان البحث (الدلالة الصوتيّة في شعر ابن الفارض)، وعلاقة هذا العنوان بفصلي البحث (الدلالة الصوتيّة والموسيقيّة في شعر ابن الفارض)، وهو الفصل الأول، و(الأثر الصرفيّ للدلالة الصوتيّة في شعر ابن الفارض)، وهو الفصل الثاني، وقد يرد سؤال في الذهن وهو: لِمَ لمْ يكن عنوان البحث (الدلالة الصوتيّة والصرفيّة في شعر ابن الفارض)؟. الحقّ، إنّ الصوت والصرف أمران متلازمان، يساعد كلٌّ منهما الآخر في إبراز المعنى، وإنَّ كل كلمة عربية تدل صوتيًّا على معناها بمبناها وإن خابت سليقة السامع، أرأيت إن قلنا: استكتب، ألا ترى أنها تدلّ صوتيًّا على اصطناع الفعل والجهد في الطلب ؟، وقد ساعدت صيغتها الصرفية على إبراز هذه الدلالة، وهذا يعني أنّ المعنى المستوحى من الكلمة معنىً صوتيٌّ صرفيٌّ، فالصوت والصرف يتكاتفان لإبراز هذا المعنى. وإنّ أيَّ تغيُّرٍ في المبنى هو تغيُّرٌ في الصرف بداهةً، أي أنّنا إن تكلّمنا عن الدلالة

الصوتيّة في نصٍّ ما، فإننا نتكلم – بالضرورة– عن علم الصرف، إذ إنّه المعنيّ بالأصوات، وما تُحدثه من أثرٍ في المعنى، ثمّ إننا عندما نتكلم عن الدلالة الصوتيّة فقد نتطرّق أيضًا إلى ما هو غير الصرف، وهذا يعني أنّ المتخصّصَ يجب أن يعرفَ بداهةً أنّه عندما يكون أمامَ كتابٍ يتحدّث عن الدلالات الصوتيّة فهو يقصد – بالضرورة – أنْ يتحدّث عن الصرف في المتن، وما يحدثه تعدّدُ الصيغ الصرفية في المعنى. وفي الوقت نفسه، قد يكون أمام كتابٍ يتحدّث عن علم الصرف ولا يتطرّق إلى الدلالات الصوتيّة في أبنية الكلام؛ أي أنّ كلَّ بحثٍ في الدلالة الصوتيّة هو بحثٌ صرفيٌّ – بالضرورة – ولكنْ ليسَ كلّ بحثٍ في الصرف هو بحثٌ في الدلالة الصوتيّة، وعليه، فإنّ العلمَ – عادةً – إذا أراد أن يتحدّثَ في عدّة علوم في كتابٍ واحدٍ، فإنّه يطلق عنوانًا يعمّها جميعًا، ولا يفصلّها، فالتحدّث عن الدلالة الصوتيّة هو بالضرورة تحدّثٌ عن أثر الصيغ الصرفيّة، إذ إنّ كلاً منهما يعاضد الآخر ويسانده في إبراز الدلالة.

وقد كان تقسيم الباحث للبحث إلى فصلين (الدلالة الصوتيّة والموسيقيّة) (والأثر الصرفيّ للدلالة الصوتيّة) تقسيمًا لا ينبع من أنّ ثمّةَ اختلافًا بين الصوت والصرف، إنما لأنّ الفصل الأول اشتمل على ذكر دلالة الصوت منفردًا بموضوع (تكرار الصوت، والرويّ)، والفصل الثاني اشتمل على ذكر دلالة الصوت مجتمعًا مع الأصوات الأخرى تحت صيغٍ صرفيّةٍ متعدّدةٍ، على غرار أنّ الفصل الأوّل اشتمل أيضًا على الأثر الموسيقيّ المتمثّل بالوزن الشعريّ، والجناس وتكرار التركيب، والمقاطع الصوتيّة.

الآخر: إنّ الدلالة الصوتيّة نابعةٌ من الصوتِ، ولا يمكننا أن ننكرَ أنّ العنصر الإيقاعيّ الموسيقيّ هو جانبٌ لا يمكنه الانفكاك عن الصوت، فكلاهما يصبّ في بوتقةٍ واحدةٍ، لذلك لم يقتصرِ الباحثُ على دراسة الدلالة الصوتيّة التي ينفرد بها الصوتُ وحدَه، أو ينفردُ بها التشكيل الصوتيّ في الصيغ الصرفيّة، إنما تطرّقَ الباحثُ إلى تبيان الإيقاعيّة الموسيقيّة المتمثّلة في البيت

الشعريّ أو بأجزائه، والتي تختصّ بـــالحديث عن الموضوعات التالية التي وردت في البحث، وهي: (ارتباط الوزن الشعريّ بالمضمون)، و(الجناس)، و (تكرار التركيب)، (المقاطع الصوتية)، أمّا الدلالة الصوتيّة المستوحاة من الصوت ذاتِه، ومن بروزه في السياق، وآليّة استخدامِه، فهي التي تختصُّ بالحديث عن الموضوعات التالية التي وردت في البحث، وهي: (دلالة الرويّ)، و(دلالة تكرار الصوت)، بالإضافة إلى الأثر الصرفيّ للدلالة الموسيقيّة.

التمهيد

اهتمّ الباحثون بدراسة البنية الصوتية للشعر العربي، وقد برزَتْ مؤلفات متعددة حولَها، وهي بدورِها تخلق الإيقاع الموسيقيّ، والإيقاع لغةً مأخوذٌ من الجذر(وقع) "والوقْعُ: وقع على الشيء، ووقع المطر بالأرض، والإيقاع: من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيها"[1]. يقول ابن طباطبا في حديثه عن الإيقاع: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه"[2]. أمّا الإيقاع عند المحدثين من العرب، فقد شاع عندهم بمصطلح (موسيقى الشعر). وقد عرّف كمال أبو ديب الإيقاع بأنه: "الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية"[3]. فالإيقاع قائم على الفاعلية بين الشاعر والمتلقي، فهي حركة تخرج عن السكون، لتعطي المتلقي إحساسًا بالفرح والسرور أو الحزن والألم. والإيقاع الموسيقيّ على ضربين: إيقاع يُستخلص من الوزن الشعريّ، وآخر يظهر في الجمل المتَّسِقة في ما بينها كالجناس، وتكرار التركيب، والمقاطع الصوتيّة.

والبنية الصوتية تعني الإطار الخارجي والبناء الداخلي للقصيدة؛ الإطار الخارجي يُعنى بمسائل الوزن الشعريّ والرويّ، وإسهام كلٍّ منهما في تبيان الدلالة، أمّا البناء الداخلي فيُعنى بالخوض في مسائل الدلالة الصوتيّة والدلالة الموسيقيّة، مِنْ مثل: الجناس وتكرار الصوت وتكرار التركيب (النسق التركيبيّ)، والمقاطع الصوتيّة، والأثر الصرفيّ للدلالة الصوتيّة.

١ـــ لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٦٨، مادة وَقَعَ .

٢ ــ عيار الشعر، ابن طباطبا، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط٣، ١٩٨٤، ص٥٣.

٣ ــ في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث، كمال أبو ديب، دار العلم، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص ٢٣٠.

وتفصيل ذلك في ما يلي:

أ- ***الإطار الخارجي***:

- ***البحر***: بين أوزان البحور ونفسيّة الشاعر علاقةٌ وثيقةٌ، فالشاعر إذا أراد بثَّ المشاعر التي حصلت من أمرٍ جَلَلٍ كان حديثُه طويلاً، فإذا أراد وصفَ معركةٍ ما أو هجاءَ أحدٍ ما أو مدحَه، كان كلامُه كثيرًا حتى يستطيعَ أنْ يُفرِّغَ ما في صدره من المعاني والمشاعر فيأتي البحر كثيرَ الكلمات أو التفعيلات. وإذا أرادَ النسيبَ أو التغزّلَ أو بثَّ مشاعرِ اللهوِ والطربِ كان البحر قليلَ الأوزانِ. وفي هذا يقول إبراهيم أنيس: "أمّا في الحماسة والفخر فإنّ حماسةَ الجاهليين وفخرَهم كان من النوع الهادئ الرزين الذي يتطّلب التأني، ولذلك جاءَنا في قصائدَ طويلةٍ وأوزانٍ كثيرةِ المقاطع. أمّا المدح فأجدر به أنْ يكونَ في قصائدَ طويلةٍ وبحورٍ كثيرة المقاطع، كالطويل والبسيط والكامل، أمّا الغزل الثائر العنيف، الذي قد يشتمل على وَلَهٍ ولَوْعَةٍ، فأحرى به أنْ يُنْظَمَ في بحورٍ قصيرةٍ أو متوسّطة وألاّ تطولَ قصائدُه"[١]. وفي كلامه دليلٌ على العلاقة التي تربط ما في نَفْسِ الشاعر بالوزنِ الشعريّ.
- ***الرويّ***: إن الشاعرَ إذا كان مجيدًا – وعلى فرضيّةِ أنّه ظاهرٌ على اللغةِ وبلاغةِ الكلمة والصوت– فإنّه يختار في نظْمِه رويًّا يرى فيه ما يناسب أن يختم به مشاعره من خلال كلامه؛ فإذا كانَ مضطربَ البالِ كثيرَ الهمّ اختارَ الصوتَ الباعث على معنى الضيق والهمّ ليكونَ رويًّا لقصيدته، وإذا كانَ مُرتاحَ البالِ، نقيّ السريرةِ، مسرورَ القلبِ، اختار الصوتَ الباعث على السكينة والهدوء.

١ــ موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط٢، ١٩٦٥، ص ١٧٥.

ب- ***البناء الداخلي:***

- ***الجناس:*** للجناسِ أثرٌ واضحٌ يتجلّى في النطقِ، هذا الأثر الذي يبعث على الإيقاعيّة الموسيقيّة من خلال تجانس الأصوات وتقاربها، ويعدّ هذا اللون البديعي عند الشعراءِ مذهبًا من مذاهب التلوين الصوتي في القصيدةِ؛ لأنّه باعثٌ على شيءٍ من الطَّرَبِ الذي يخلّفه تقارب الأصوات.
- ***تكرار الصوت وتأثيره:*** للصوت دلالةٌ يؤدّيها من خلال السياق، وكان الشعراء يعتنون بدلالة الصوت على المعنى أو – على أقل تقدير – تأثير الصوت في السياق الشعريّ، فانتبهوا إليه واعتنوا به، وكان اهتمامهم متمثّلاً ببروزه في السياق، أو تكراره تكرارًا يثير انتباه المتلقي، لبثّ معنىً يختلج في صدر الشاعر.
- ***النسق التركيبي:*** النسق التركيبي هو "عبارة عن تكرار بنيوي في بيتٍ شعري أو في مجموعة أبيات شعرية"[1]، فظاهرة النسق التركيبي، تتمحور حول التشابه بين جملتين في بيت شعري واحد أو في بيتين متتاليين، وهذا التشابه المتمثل بتشابه جملتين في التركيب الصرفيّ والنحويّ هو ما يساعد على صنع الإيقاع الموسيقيّ.
- ***المقاطع الصوتيّة:*** يُعدُّ المقطع الصوتيّ جزءًا لا يتجزأ من الكلمة، وهو:" تتابعٌ من الأصوات الكلاميّة، له حدٌّ أعلى أو قمة إسماع طبيعيّة تقع بين حدّين أدنيينِ من الإسماع"[2]. والمقطع الصوتيّ له دورُه في تبيان الدلالة الكامنة من خلال تكراره، أو التركيز على مقاطع معيّنة وتكثيفها في السياق.

١ــ تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢، ص ٢٥.

٢ــ دراسة الصوت اللغويّ، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ١٩٨١، ص ٢٤١.

- ***الأثر الصرفيّ للدلالة الصوتيّة***: التشكيل الصرفيّ للأصواتِ له أثرٌ واضحٌ في إيجاد الدلالات، وبتعدُّدِ الصيغ الصرفية تتعدّدُ الدلالات، يقول سيبويه: "ومن المصادر التي على مثال واحد، حين تقاربت المعاني قولك: النَّزَوان والنَّقَزان، وإنما هذه الأشياء في زعزعة البدن واهتزازه في ارتفاعٍ، ومثله العَسَلان والرَّتَكان"[١]. فسيبويه يؤكّد على وجودِ دلالةٍ صوتيّة صرفيّة للصيغ التي تتشكّل تَبَعًا لمواقعِ الأصواتِ، ومساندةِ الحركات لها مثل: (فَعَلان).

<u>آراء العلماء في ارتباط الصوت بالمعنى:</u>

إنّ مسألة ارتباط الصوت بالمعنى، أو الدالّ بمدلوله، هي مسألةٌ أثيرتْ حولَها الآراء لدى الكثير من علماء اللغة، فمنهم مَنْ قَبِلَ بها ودافعَ عنها، ومنهم من عارضَ هذه الفكرةَ. وجوهر هذه المسألة هو أنّ الصوت له علاقة بدلالة الكلمة، وذلك بحسب موقع الأصوات فيها، وحسب صفاتِ هذه الأصوات، ولعلّ الخلافَ بين المفكرين من فلاسفة اليونان القدامى حولَ ارتباط الدالّ بمدلوله، قد قَسَمَهم إلى قسمين، فَمَالَ "بروديكوس وسفسطائيو القرن الخامس قبل الميلاد إلى وجود علاقة طبيعيّة بين اللفظ ومدلوله"[٢]، في حين عارضتْ ثُلّةٌ أخرى بزعامة أرسطو وجود علاقة بين الدالّ ومدلوله، ورأت "أنّ هذه العلاقة هي علاقة اصطلاحيّة تواضَعَ عليها الناس"[٣]، وقد تَبِعَه في هذا الرأي ديمقريطس ورأى أنّ الألفاظ مكتسبةٌ، وحُجّتُه تتمثّل "بجواز إطلاق أسماء جديدة على المسمّيات، دون أن يتغيّر مضمون تلك المسمّيات بتغيير الأسماء"[٤]. وقد أولى العلماء العرب هذه القضيّةَ اهتمامهم الشديد، وقد توزّعت آراؤهم حولَ ارتباط الدالّ بمدلوله،

١ــ الكتاب، سيبويه عثمان بن قنبر، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٨٨، ٤/١٤

٢ــ علم اللغة، محمود السعران، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧، ص ٢٩٥.

٣ــ دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٨٤، ص ٦٣.

٤ ــ كتاب المورد، دراسات في اللغة، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص ٦٤.

وحول أنّ لكلِّ صوتٍ أو لفظٍ معنىً خاصًّا به. وقد كان الخليل بن أحمد الفراهيدي أوّلَ من تحدّث في المسألة وهذا ما أشار إليه ابنُ جنّي، قال: "قالَ الخليلُ: كأنّهم توهّموا في صوت الجندب استطالةً ومدًّا، فقالوا: صرَّ وتوهّموا في صوتِ البازي تقطيعًا فقالوا: صَرْصَرَ"[١]، وهذه دلالةٌ – في نظر الخليل– على أنّ الصوتَ يحاكي معناه المستخلص من الأثر الطبيعيّ لولادة هذا الصوت.

ويرى ابن فارس أنّ اللفظَ يدلّ على المعنى استشعارًا وتوهّمًا؛ إذْ قال: "سمعتُ أبي يقول: قيل لأعرابيّ ما القلم؟ فقال: لا أدري، فقيل له: توهّمْه، فقال: هو عودُ قُلّمَ من جانبِه كتقليم الأظفور، فسُمّي قلمًا"[٢]، أيْ أنّ الأعرابيّ استشعر المعنى من خلال الأصوات التي شكّلت الكلمةَ.

وقد كانَ لابنِ جنّي الحديثُ الأكثر في هذه المسألة، فتحمّسَ لها وأفردَ في كتبه أبوابًا حولَها، مثل: باب تلاقي المعاني على اختلاف الأصول والمباني، وباب الاشتقاق الأكبر، وباب تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني، وباب إمساس الألفاظ أشباه المعاني. قال: "واعلمْ أنّ العربَ تقارب بين الألفاظ والمعاني، إذ كانت عليها أدلّة وبها محيطة فمِنْ ذلك ما نحن عليه وهو (نحتَ ينحتُ)، وقد قالوا: (نحطَ ينحطُ)، إذا زفر في بكائه، فكان ذلك الضغط الذي يصحب الصوتَ ينال من آلة النفس، ويحثّها، فيكون النحت لما ينحت لأنّه تحيف له، ونحو قولهم في تركيب عَصَرَ، عَسَرَ، عَزَرَ، فالعصر شدّة تلحق المعصور، والعسر شدّة الخُلق، والتعزير لشدّة الضرب، فالشدّة جامعةٌ للأحرف الثلاثة "[٣].

١ _ الخصائص، ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٥٢، ١٥٢/٢.

٢ _ الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، ابن فارس، علق عليه ووضع حواشيه: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنـــان، ط١، ١٩٩٧م، ص٦١.

٣ _الخصائص، ١٤٦/٢.

وذكر ابن جنّي أنّ "الخَضْمَ لأكل الرَّطِب كالبِطّيْخِ، والقَضْمَ لأكل الصلبِ اليابس، فاختاروا الخاءَ لرخاوتها للرطب، والقافَ لصلابتها لليابس، ومن ذلك قولهم النَّضْخُ أقوى من النَّضْحِ، فجعلوا الحاءَ لرقّتها للماء الخفيف، والخاءَ لغلظتِها لما هو أقوى منه"[1]. فكأنّ صفات الصوت من رخاوة وشدّة وصلابة...، هي الباعث على إعطاء المعنى الجديد في كلّ كلمة بين الكلمات التي ذكرها ابن جني.

وقد بالغَ ابن جنّي في تحمّسه لهذه الفكرة، فجعلَ للحركةِ دلالةً على غرار الصوت نفسِه، قال: "الذِّلُّ في الدابّةِ ضدّ الصعوبة، والذُّلّ للإنسان هو ضدّ العزّ، وكأنّهم اختاروا للفصل بينهما الكسرة للدابة والضمة للإنسان، لأنّ ما يلحق الإنسان أكبر قدرًا مما يلحق الدابة، واختاروا الضمّة لقوّتها للإنسان، والكسرة لضعفِها للدابة"[2].

وقد كان للمعتزلة رأيُهم في هذه المسألة، فقد ذهبَ عبّاد بن سليمان الصّيمريّ، إلى أنّ "بين اللفظ ومدلوله مناسبة طبيعيّة"[3]. وقد كانتْ حجّةُ عبّاد الصّيمريّ نابعةً من الفكر الذي كان عليه المعتزلة؛ إذ يقول: "لولا الدلالة الذاتية لكان وَضْعُ اللفظ من الألفاظ بإزاء معنى من المعاني ترجيحًا بلا مرجّحٍ"[4]. ويقصد بذلك أنّ الذي وضع الألفاظ كان قد شابَه بين اللفظ ومدلوله، وأخذ يختار لكل لفظ معناه الذي توحي به أصواتُه، فترجح كفّة هذا المعنى بإزاء هذا اللفظ.

وجمهور الأصوليين وقفوا متصدّين لقول عبّاد الصيمري، ودلّلوا على فساد رأيه بقولهم: "إنّ اللفظَ لو دلّ بالذات لفهم كل واحد منهم كلّ اللغات، لعَدَمِ اختلاف الدلالات الذاتيّة، وإنْ كان الواضعُ هو الله، فتخصيصُه الألفاظ بالمعاني كتخصيص العالم بالاتّحاد في وقت من سائر

١ _ الخصائص، ٢/١٥٧.

٢ _ المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ابن جني، تحقيق: عبد الحليم النجار وآخرين، وزارة الأوقاف، القاهرة، ط١، ١٩٩٩، ص ١٨.

٣ _ المزهَر في علوم اللغة وأنواعها، السيوطي، تحقيق: علي محمد البجاوي وآخرين، دار إحياء الكتب العربيّة، مكتبة عيسى البابلي، القاهرة، د.ط، ١٩٥٨، ١/٤٧.

٤ _ السابق، ١/١٧.

الأوقات"(١)، وهذا يعني أنّه لو كان اللفظ يدلّ على المعنى – عندَ الوَضْعِ– لكانت كل لغات العالم مفهومة لدى الناس، لأنّه يتعيّن عليهم فهم دلالة الصوت ليفهموا المعاني جميعَها.

وقد حظيت مسألة ارتباط الصوت بمدلوله باهتمام العلماء الغربيين، فهذا توماس الأكويني يعترف بوجود رابط بين الصوت ومدلوله، إذ ينادي بأنّ "الأسماء يجب أن تتفقَ وطبيعةَ الأشياءِ"(٢). وقد تَبِعَه همبلت في ذلك حيثُ رأى "أنّ اللغةَ تعبر عن المسميات بألفاظ لها في الآذان أثرٌ يشبه تلك الأشياء في الأذهان"(٣). وقد أبدى العالم اللغوي دي سوسير رفضَه لمسألة ارتباط الصوت بمدلوله، يقول: "إنّ الرابط الذي يجمع بين الدال والمدلول رابطٌ اعتباطيّ"(٤)، وعلى الرغم من رفضه للمسألة، إلا أنه أقرّ بوجود علاقة في "حالات تسمية الأشياء والأفعال بحكايات أصواتها Onomatopoeis، حيث يظهر صوت الدال متّسمًا بشكل ما بالتقليد أو المحاكاة، كما نجد في الإنجليزية bow – wow، إلا أنّ هذه الحالات قليلة جدا"(٥). فدي سوسير يقرّ في النهاية أنّ الصوت لا يرتبط بمدلوله، ويذكر أيضًا أنّه " لو كانت الصلة طبيعيّة لما وجدت بين اللغات فوارق في تسمية الأشياء، ولما اختلفت اللغات نفسها"(٦).

وقد كان للعلماء العرب المحدثين رأيُهم في هذه القضيّة، فهذا الشدياق يقدّم رأيَه حولَ مسألة ارتباط الصوت بالمعنى معتبرًا أنّ لكل حرفٍ معنىً يؤدّيه، يقول: "فمِنْ خصائص الحاء السعة والانبساط نحوَ البلاح والأبطح، ومن خصائص الدال اللين والنعومة والغضاضة نحو

١_ المزهَر في علوم اللغة وأنواعها، ١/١٧.

٢_ اللغة، ج. فندريس، تعريب: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥١، ص ٢٣٥.

٣_ دلالة الألفاظ، ص٦٨.

٤_ دروس في الألسنية العامة، فرديناند دي سوسير، تعريب: صالح القرمادي وآخريــن، الدار العربية للكتاب، د.ط، ١٩٨٥، ص١١١

٥_ اللغة بين العقل والمغامرة، مصطفى مندور، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، ١٩٧٤، ص ١٠١.

٦_ دروس في الألسنية العامة، ص ١١٢.

الأملود، والميم القطع والاستئصال نحوَ حسمَ وحطمَ وخرمَ وخضمَ"[1]، بمعنى أنّ الشدياقَ يغالي في الأمر ويرى أنّ لكل حرفٍ معنىً.

ويرى جورجي زيدان أنّ هناكَ معنىً أصليًّا يوحي به صوتانِ من أصل الفعل، ويجيء الصوت الثالث مساندًا للمعنى الأصليّ بمعنىً فرعيٍّ. يقول: "الحرفان هما الأصل المتضمن للمعنى الأصليّ، والزيادة (أي الحرف الزائد على الأصل) ربّما نوّعته تنويعًا طفيفًا مثالُه: قط وقطبَ وقطفَ وقطعَ وقطمَ وقطلَ، فجميعُها تتضمن معنى القطع إلا أنّ كلّ واحدةٍ منها استعملتْ لتنوّعٍ من تنوعاته، والأصل المشترك بينها (قط) وهو بنفسه حكاية صوت القطع كما لا يخفى"[2].

ويغالي العلايلي في تصوّره أنّ لكل حرفٍ معنىً كمغالاة الشدياق، وفي ذلك يقول: "فالهمزة على الجوفيّة، والباء على بلوغ المعنى في الشيء بلوغًا تامًّا، والجيم تدل على العِظَمِ مطلقًا، والخاء على المطاوعة والانتشار، والدال على التصلّب، والذال على التفرّد، والراء على الملكة وشيوع الوصف، والسين على السعة والبسطة، والشين على التفشّي بغير نظام، والعين على الخلو الباطن، والغين على كمال المعنى في الغؤور، والفاء على المعنى الكنائيّ، والقاف على المفاجأة التي تُحدث صوتًا، والميم على الانجماع، والهاء على التلاشي، والواو على الانفعال المؤثر بالظواهر، والياء على الانفعال المؤثر بالباطن"[3].

ويرى العقّاد أنّ للصوت معنىً يدلّ عليه، وأنّ الحركةَ قد تغيّر هذا المعنى، وأنّ تجانسَ حرفٍ مَعَ آخرَ قد يزيد من الدلالة أو يبطلها؛ إذْ يقول عن صوت الحاء: "الحكاية الصوتيّة في الدلالة على السَّعة حين يلفظ الفم بالكلمات: الارتياح، السماح، الفلاح، النجاح، الفصاحة، المرح،

١_ الساق على الساق فيما هو الفارياق، أحمد فارس الشدياق، المكتبة التجارية ، مطبعة الفنون الوطنية، مصر، ٢/١.

٢_ الفلسفة اللغوية والألفاظ العربية، جورجي زيدان، مراجعة: مراد كمال، دار الهلال، ص ٩٩.

٣_ تهذيب المقدمة اللغوية، العلايلي، دار النعمان، لبنان، ط١، ١٩٦٨، ص ٦٣.

الصفح، الفتح، وما جرى مجراها في دلالة نطقه على الراحة، ولكن يجوز أن يكون مقصودًا به عند وضع الكلمات الأولى أن تتبعه الحركة التي تناقض معنى السعة لتدلّ على الحجر والتقيّد، فإنّ الجيم الساكنة بعد الحاء أشبه شيء بعلامة الإلغاء التي توضع على صورة الرجل الماشي على قدميه، ليُستفاد منها أنّ المشي ممنوعٌ في هذا المكان"[1].

وللباحثِ نظرةٌ – بعد عرض آراء العلماء – حولَ مسألة ارتباط الصوت بالمعنى تتمثّل بالنقاط التالية:

أولاً: إنّ الصوت يدلّ على معنىً يؤدّيه كما ارتأى بعضُ العلماء في مثل أنّ الهمزة تدلّ على الجوفيّة، والحاء على السعة والانبساط...، وقد ساعدت صفاتُ الصوتِ بذاتِها على إظهار هذه الدلالة؛ فلولا الهمزة تُنطق من جوف الحلق مع التصاقٍ وانفراج في الحبال الصوتية مخلّفًا مشقّةً وجهدًا في النطقِ لما ارتأى بعضُ العلماء في اعتبارها جوفيّةً تتساق في دلالتها على الشواهد التي تظهر فيها دلالة الهمزة على المشقّة والجهد، إلا أنه يمكننا أن نضيف ونقول: إنَّ الصوتَ بذاته لا يدل على المعنى فقط، إنما هناك صدىً لهذا الصوت – إذا جاز التعبير– يظهر جليًّا عند تكرار الصوت والتركيز عليه، وهو ما يبعث على الدلالة الكامنة بمساعدة صفات الصوت نفسه.

ثانيًا: لقد حاول بعضُ أهلِ اللغة تبيانَ العلاقة بين اللفظ ومدلوله من خلال الأمثلة المأخوذة من الطبيعة، واستشهادًا برأي الخليل بن أحمد الفراهيدي عندما قال: "كأنّهم توهّموا في صوت الجندب استطالةً ومدًّا، فقالوا: صرَّ. وتوهّموا في صوتِ البازي تقطيعًا فقالوا: صَرْصَرَ"[2]. فإنّ إطلاق الاسم على المُسمّى من خلال الصوت الناتج عنه هو بحدّ ذاتِه

١_ أشتات مجتمعات في اللغة والأدب، عباس محمود العقاد، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٦٣، ص ٤٤.

٢_ الخصائص، ١٥٢/٢.

دليلٌ كافٍ على ما سعى إليه أهل اللغة – ممّن يتمسّكون برأي المناسبة الطبيعية – مِن التأكيد على وجود علاقة بين الصوت ومدلوله.

ثالثًا: اهتمام الشعراء – وهنا الحديث عن دلالة الصوت في الشعر فقط – بطاقات الأصوات اهتمامًا لم يظهرْ في شعرهم عَبَثًا ولا مصادفةً، فحينما يكرّر الشاعر صوتَ الراء – على سبيل المثال – في كلّ كلمةٍ – تقريبًا – في البيت الشعريّ، فإنّه يريد بالتأكيد أن يبيّنَ من خلال هذا التكرار معنىً خفيًّا يختلج في صدرِه، ومن ذلك تكرار الراء في قول المتنبي [الكامل]:

وَرْدٌ إذا وَرَد البحيـــــــــــرةَ شـــــــــــاربًا وَرَدَ الفـــراتَ زئيـــرُه والنـــيلا[1]

فلا يمكن أن نقول إنّ تكرار الراء في كلّ كلمةٍ جاءَ عبثًا؛ إذ إنّ المتنبي أراد أن يبيّن معنى (زئير الأسد) من خلال تكرار الراء استنادًا إلى أنّ زئير الأسد بطبيعته يحوي على صوت الراء وبشكلٍ ملحوظٍ سَمَعيًّا، إضافةً إلى أنّه استخدمَ كلمةَ (وَرْدٌ) وهو من أسماء الأسد في حين كان يمكن أن يستخدمَ كلمة (ليثٌ) أو (أَسَدٌ) ويستقيم الوزن، إلا أنّه اختار من أسماء الأسد ما فيه حرف الراء حتى يُشبعَ بيتَه الشعريّ بدلالة الصوت وجرسِه. فالشاعرُ كانَ مدركًا لطاقة الصوت في دلالته على المعنى.

رابعًا: لا يمكن أن نغفلَ عن فكرة (تعدّد المعاني) ويقصد الباحث بهذا، أنّ المعنى متعدّد والأصوات محدودة، فلا يمكن أنْ تحتوي الأصوات – بذاتِها – على كلّ معنىً، إلا أنّ الصوت قد يمثّل معنىً عند شاعرٍ، وعند شاعرٍ آخر يمثّل معنىً آخر، وبهذا تتعدّد دلالات الصوت الواحد على المعاني، إذ إننا لا يمكن أن نسلّمَ برأي بعض العلماء في أنّ الحاء – على سبيل المثال – تدلّ على السعة والانبساط على وجهٍ دائمٍ وشموليّ ينساق على كلّ بيتٍ شعريّ، فلقد تكون لصوت الحاء – من خلال تكراره في بيتٍ شعريّ ما– دلالةٌ غير

---

١ ــ شرح ديوان المتنبي، العكبري، ضبطه ووضع فهارسه، مصطفى السقا وآخرون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، د.ت، ٢٣٨/٣.

الدلالة على السعة والانبساط، وبهذا نصل إلى نقطةٍ مهمّة وهي أنّ الشاعر أو السياق بشكل عام، يتحكم بدلالة الصوت من خلال البيت الشعريّ، وسيظهر هذا الاختلاف في دلالات الأصوات في الدراسة التطبيقيّة لاحقًا.

التعريف بابن الفارض

ابن الفارض، هو " أبو حفْص، شرف الدين، عمر بن علي بن مرشد الحَمَويّ، أحد أشهر الشعراء الصوفيين•. ولد ابن الفارض بمصر سنةَ ٥٧٦هـ"[١]، "ولما شبَّ اشتغل بفقه الشافعية، وأخذ الحديث عن ابن عساكر. ثم سلك طريق الصوفية ومال إلى الزهد"[٢]. "ورحل إلى مكة في غير أشهر الحج، واعتزل في وادٍ بعيد عنها. وفي عزلته تلك نظم معظم أشعاره في الحب الإلهي، حتى عاد إلى مصرَ بعد خمسة عشر عامًا، وكانت أشعاره غالبًا في العشق الإلهي حتى أنه لقب بـ(سلطان العاشقين)، توفي سنة٦٣٢هـ، في مصر، ودفن بجوار جبل المقطم"[٣].

أمّا البنية الصوتية في شعر ابن الفارض، فقد رغبَ الباحث في دراستِها؛ لأنّه رأى في شعرِهِ أنموذجًا متكاملاً غنيًّا بمسائل الصوت، ودلالتِه على المعنى، ولعلّ سببَ هذا يرجعُ إلى أنّ النَّفْسَ الصوفيّةَ هي نفسٌ حيّةٌ، تميلُ إلى الطَّرَبِ الروحيّ، الذي انعكسَ بشكلٍ مباشر على شعرِ ابن الفارضِ إيقاعيًّا وموسيقيًّا حتى نكاد نرى الكلمات تتراقصُ، ولعلّ هذا هو سببُ ولوعِ الشاعرِ بالمحسّنات البديعيّة من خلال معرفتِه المسبقة بأهميّة طاقات الحروف والكلمات في صُنع إيقاعٍ موسيقي راقص.

ولعلّ الدراسات الصوتيّة التي سبقتْ هذه الدراسة هي دراساتٌ تطبّقُ المنهجَ الصوتيَّ بقواعدِهِ على الشعر؛ أيْ أنّ قواعدَ دراسة الصوت هي قواعدُ ثابتةٌ صالحةٌ لتطبيقها على

• الصوفي: (هو الرجل يلبس الصوف، وقيل سمّي بالصوفيّ لأنّه في الصف الأول، وقيل لأنّهم يتولّون أهل الصفّة، وقيل هو مشتقّ من الصفاء، والصوفيّ المُستبين الأحسن من عند الله بصدقِ التجائه وحسن إنابته وحظّ قربِه وخروجه إلى الله تعالى) ، موسوعة مصطلحات التصوّف الإسلامي، رفيق العجم، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩، ص٥٥٣-٥٥٥.

١_ وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٠، ١/٣٨٣.

٢_ لسان الميزان، ابن حجر العسقلاني، تحقيق: عبد الفتاح أبو غدة، مكتب المطبوعات الإسلامية، ط١، ٢٠٠٢، ٤/٣١٧.

٣_ ديوان ابن الفارض، إبراهيم السامرّائي، دار الفكر، عمان، الأردن، ١٩٨٥، ص ٥.

النصوص الشعريّة، وهذا يعني بالضرورة أنّ طاقة الصوت هنا تخدم النصَّ الشعري، فتزيد من كثافتهِ الدلاليّة فتشكّل قاعدةً ثابتةً تنسحب على أيِّ نصٍّ شعري، إلا أنّ الباحثَ رأى بعدَ أنْ أمعنَ النظرَ في ديوان ابن الفارضِ أنّ الشاعرَ قد حاولَ أنْ يخدمَ النهجَ الصوفيَّ باللغةِ، وهذا يعني أنّ القاعدة الصوتيّة ستتشكّل مؤدّيةً معنىً وفقًا للنهجِ الصوفيّ، ولا تتشكّل إلى معنىً وفقًا لطبيعتها وذاتيّتها، ومن هنا رأى الباحثُ أنّ الدراسة الصوتية لا بدَّ أن تنطلقَ من نقطةٍ مهمّةٍ، ألا وهي (أنّ الشاعرَ خدمَ المعنى الصوفيَّ باللغةِ الشعريّة) هذه اللغة التي تحمل في طيّاتها طاقات الأصوات وقدرتها على مساندة المعاني، إذ ليسَ من النقدِ العادلِ أنْ ينقدَ الناقدُ شعرَ الشاعرِ بمعزلٍ عمّا هو عليه الشاعر؛ أيّ أنّه لا يجوز أنْ تكونَ دراسة شعر ابن الفارض بمعزلٍ عن النهجِ الصوفيّ، لأنّ اللغةَ الشعريّةَ في ديوانِه قد حَضَرتْ لتخدمَ المعنى الصوفيّ. وبالتالي نخلصُ إلى أنّ ابن الفارضِ خَدَمَ المعنى الصوفي باللغة الشعريّة. وأدلّة ذلك هي:

أولاً: لقد عُرِفَ ابنُ الفارضِ في أوساطِه بالشيخ المُربّي، وكانَ الناسُ ينظرونَ إليه على أنّه الإمام الذي يقتدي به المُرِيْدُ•، وقد شَغَلَ الناسَ بأحاديثِه ومجالسِه وحلقاتِه، وذاعَ صيتُه في الأوساط المجاورة؛ أيْ أنّه قد بنى لنفسه السمعةَ الطيّبةَ والحالةَ الاجتماعيّة المرموقة – خاصّةً أنّه من نَسَبٍ عريق– قبل أن يُشتهر كشاعر، وتكونَ سمعتُه بين الناس مرموقةً بسببِ شعرِه، وهو بالتالي يمثّل لدى المهتمّين بشخصيّته وإمامته الشيخَ المربّي، ويمثّل لدى نقاد الشعر الشاعر، لذلك لم يكنْ يحتاجُ لنظم الشعر ليشتهر بين الناس على أنّه شاعرٌ. ومعروفٌ لدى الدارسين أنّ الشاعر يقول شعرَه إمّا دفاعًا عن قضيّةٍ ما كالشعر السياسيّ وغيرِه، أو لبثِّ آلامِه وأحاسيسِه كالشعر الوجداني والغزلي، أو للتكسّبِ أو لغير

• المريد: الذي صحّ له الابتداء وقد دخل في جملة المنقطعين إلى الله سبحانه وتعالى، وقد شهد له قلوب الصادقين على صحّة إرادتِه. موسوعة مصطلحات التصوّف الإسلامي، ص٨٦٧.

هذا من أغراض الشعر العربيّ الكثيرة. ولا يمكنُ لدارسي الشعر أنْ يستعملوا المقياسَ النقديَّ في نقدِ شعرِ ابن الفارضِ الذي يدافعُ عن قضيّة الصوفيّة، وينشرُ – من خلال شعرِه – القواعد الصوفيّة للمريدينَ المقياسَ النقديَّ ذاتَه الذي يستعملونَه في دراسة شاعر آخر ليس من الشعراء الصوفيين، وانطلاقًا من هذه النقطةِ، فإنّ ابنَ الفارضِ كتبَ الشعر لأنّه يريد أنْ ينشرَ شيئًا مهمًّا للناسِ؛ أيْ أنّه خدمَ النهجَ الصوفيّ وقواعدَه باللغة.

ثانيًا: الدارسُ لحياةِ ابنِ الفارضِ يعرفُ أنّ الأخيرَ قد نظمَ وأملى ديوانَه الشعريّ في سنٍّ متقدّمةٍ[1]، وفي مكانٍ واحدٍ تقريبًا وهو في الحجاز، وقليلٌ من شعره كان في مصر بعد عودته من الحجاز[2]، وهذا يدلّ على أنّه كان في بداية حياتِه منشغلاً بأمورِ الصوفيّة، وأَخْذِه للطريقِ، ومثابرتِه على النهجِ، وصولاً إلى المعرفةِ المطلقةِ، وانتهاءً بكونه إمامًا يقتدي به كلُّ مريدٍ. ولأنّ أيَّ قضيّةٍ في جوهرها لا تتعدى أنْ تكونَ فكرةً، وكلُّ فكرةٍ لا بدَّ لها – حتى تجدَ قبولاً عندَ الناسِ أو رفضًا – أنْ تُنشرَ بينهم، وقد سلكَ ابنُ الفارضِ مسلكَ كتابةِ الشعرِ؛ لأنّه يريدُ أنْ ينشرَ القواعدَ الصوفيّةَ للناسِ ترغيبًا لهم بها، وللمريدينَ خاصّةً فقد كانَ همُّه – أو بالأحرى– سببُ وجودِ شعرِه، هو نشرُ القواعدِ الصوفيّةِ للناسِ؛ أيْ أنّه في نهاية الأمرِ قد استخدمَ اللغةَ والشعرَ للدفاعِ عن قضيّةِ الصوفيّة، فخدمَ الصوفيّةَ باللغةِ والشعرِ.

ثالثًا: السببُ الذي دعاه لكتابة قصيدةٍ تتكوّنُ من سبعمِئةٍ وواحدٍ وستّينَ بيتًا، وهي التائيّة الكبرى، يكمنُ في أنّه كتبَها ليبيّنَ القضيّةَ الصوفيّة وينشرَ قواعدَها للمُريدينَ، حتى يطمئنَّ ابنُ الفارضِ أنّ كلّ شاردةٍ وواردةٍ في القواعدِ الصوفيّة قد بيّنها للناس وللمريدينَ خاصّةً، وأنّه

١- ابن الفارض والحب الإلهي ، محمد حلمي، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٧١، ص ٥٣.

٢_ ديوان ابن الفارض، ص ٥، ينظر: وفيات الأعيان، ٣٨٣/١.

لم يتركْ خلفَه شيئًا؛ ولذلك نجدُ في قصيدتِه ذكرَ آدابِ الحديثِ والخلوةِ، والشعور الذي يختلجُ في صدر المختلي، وذكر آدابِ المريدِ مَعَ إمامِه، وذكر الخمر ....، وكلُّ هذه قواعدُ يتمسّكُ بها المريدُ حتى يكونَ على بيّنةٍ في ما يفعل، ويكونَ توجّهُه في طريقِه صحيحًا وسليمًا، ولهذا فقد سُمّيتْ بـــ"نظم السلوك". وهذه القصيدةُ تبيّنُ اهتمامَ ابنِ الفارضِ المفرط في تبيانِ قضيّته، ومحاولةِ نشرِها بين الناسِ حتى يُحبّبَهم فيها، ويقبلوا عليها، بالإضافةِ إلى التائيّةِ الصغرى التي بلغَ عددُ أبياتِها مئةً وثلاثةَ أبياتٍ، وبهذا يكونُ ابنُ الفارضِ قد استخدمَ الشعرَ والعروضَ واللغةَ بأسرِها لنشرِ قضيّتِه، وبالتالي يكونُ قد خدمَ نهجَه الصوفيّ باللغةِ.

رابعًا: إنّ ديوانَ ابنِ الفارضِ – من ناحيةِ الكمّ – ديوانٌ قليلٌ في عددِ قصائدِه؛ إذ بلغتْ خمسًا وعشرينَ قصيدةً، بالإضافةِ إلى بعضِ المُقطّعاتِ التي لا تعدو كلُّ مُقطّعةٍ فيها أن تكونَ في ثلاثةِ أبياتٍ تقريبًا. فإذا حصرنا هذه القصائدَ دونَ التائيّةِ الكبرى والتائيّة الصغرى، فإنّ القصائدَ المتبقّيةَ إذا شُرحتْ على أنّها قصائدُ غزليّةٌ فإنّ الشارحَ سيواجه في شرحِه ما يُسمّى في النقد العربي بـــ "مشكل المعاني"؛ أيْ أنّ المعنى في بيتٍ ما لا يَحْسُنُ السكوتُ عليه، وفيه مشكلٌ يجبُ حلُّه؛ لأنّ الشرحَ اللغويَّ الذي يخرج عن نطاقِ الاصطلاح الصوفيّ، لا يمكن له أن يقدّمَ النتائجَ الصحيحةَ بدقّةٍ، لأنّ الشرحَ اللغويَّ لقصيدةٍ غزليّةٍ لقيس بنِ الملوّحِ – على سبيل المثالِ– لا يمكن أنْ يكونَ الشرح ذاته لقصيدةٍ غزليّةٍ لابن الفارضِ الذي يخاطب فيها الذات الإلهيّة ويصفُ فيها الخلوةَ إلى غير ذلك، وسيكون شرحُه لكلمة(الخمر) –على سبيل المثال– على أنّها الخمر العاديّةُ، دونَ المعرفة المسبقة

بأنّ الخمر تمثّلُ مصطلحًا صوفيًّا يُقصد به ذكر الله أو الحبّ الإلهيّ•، ومن الناحية الأخرى، إذا اعتمدَ الشارحُ على المصطلح الصوفيّ أو اللغة الصوفيّة – إذا جاز التعبيرُ– فإنّه لن يجدَ صعوبةً في شرحِ أيِّ قصيدةٍ من القصائدِ؛ لأنّه إذا وقرَتْ في ذهنِه معرفةُ المصطلحات الصوفيّة فإنّه سيشرحُ (الخمر) – أو أيَّ مصطلحٍ آخرَ من مصطلحاتِ الصوفيّة –على أنّها ذكرٌ لله أو ما يقارب ذلك، وبالتالي ستكون النتائجُ المستخلصةُ بعدَ شرحِه لديوانه مختلفةً عن شرحِ أيّ قصيدةٍ غزليّةٍ أخرى لشاعرٍ آخرَ.

ومن هنا لا بدّ للباحثِ أنْ يدرسَ شعرَ ابن الفارضِ دونَ معزلٍ عن الرؤية أو القضيّة الصوفيّة التي خدمَها الشاعرُ باللغةِ، وبالتالي فإنّ النتائجَ المستخلصةَ والتي تفيد دراسة الدلالة الصوتيّة هي غيرُ النتائجِ التي يصلُ إليها الدارس في أيّ شعرٍ آخرَ لا يُنسبُ إلى الشعرِ الصوفيّ. وشاعرٌ كابــنِ الفارضِ –بشاعريّتِه الفذّة ومستواه الشعريّ العالي– لا يمكن أنْ يستخدم المصطلح الصوفي لتبيان معنىً غزليٍّ عاديٍّ، فإذا شُرِحَ بيتٌ من شعرِه شرحًا غزليًّا عاديًّا، فسيكون المعنى متواضعًا لا يؤثر في نفس المتلقي كتأثّره بالمعاني في الأشعار الغزليّة الأخرى، ولكنّه إذا اعتمدَ الشرحَ بعدَ معرفتِه المسبقة بالمصطلحات الصوفيّة فإنّ المعنى سيكون عظيمًا يؤثر في نفس المتلقي تأثيرًا كبيرًا، خاصّةً أنّ المتلقي عندَ ابن الفارضِ هو المُريدُ.

<u>اللغة الشعريّة الصوفيّة:</u>

حتّى تتسنّى للدارس إمكانيّة شرح البيت الشعريّ الصوفيّ، أو فهمه على أقل تقدير فهمًا مُنصفًا لما يريده الشاعر، عليه بدايةً وبداهةً أنْ يعرفَ اللغة الصوفيّة التي تشكّل المعاني.

• إنّ موقف أهل السنّة (غير الآخذين باعتبارات المصطلحات الصوفيّة وتأويلاتهم)، هو أنّه لا يصحّ أنْ نصفَ الله سبحانه وتعالى بغير ما وصفَ به نفسَه. والحقُّ، إنّ الصوفيين قد أوّلوا الخمرَ على أنّه رمز للحب الإلهيّ للتشابه بين نشوة الحب الإلهي وبين نشوة الخمر.

واللغة العربيّة قادرةٌ على تحمّل الرمز والمعنى الخفيّ والاستعارة والمجاز، و"إنّ هذا الاتّساع الذي تسمح به طبيعةُ اللغة، ألفاظًا وأساليبَ، أتاح لبعض المتأولينَ، أن يذهبوا في تأويلاتهم إلى استخراج معانٍ تتّفقُ وعقائدَهم"[1]، وهذا يعني أنّ الاختلاف في فهم المقصود يرجع إلى الثقافة الخاصّة لكل ذهن أو عقل لدى كلّ مجتمع أو فريقٍ. وقد أورد أمين عودة مثالاً على هذا في تأويل المعتزلة لكلمة (خليل) في قوله تعالى ﴿وَٱتَّخَذَ ٱللَّهُ إِبْرَٰهِيمَ خَلِيلًا﴾[2]،"من الفقر؛ أي: فقيرًا إلى الله، وجعلوا من (الخَلةِ) بفتح الخاء استيحاشًا من أن يكون الله سبحانه وتعالى خليلاً لأحدٍ من خلقِه، واحتجّوا ببيت زهير بن أبي سلمى[البسيط]:

وإنْ أتـــاه خليـــلٌ يـــومَ مـــسألةٍ يقولُ لا غائبٌ مــالي ولا حَــرَمُ[3]

أيْ: إنْ أتاه فقيرٌ"[4].

وذهب عاطف نصر إلى أنّه يجب أن تكون هناك لغةٌ خاصّةٌ بفهم الرموز في أعلى مستوياتها الغموضيّة في الشعر الصوفيّ، وأورد ثلاثةَ أنواعٍ لِلُغاتٍ أسماها لغات (العلوّ) ويَقْصِدُ بها أنْ يعلو الذهن البشريّ عُلُوًّا تامًّا يستطيع من خلاله فهم الحقائق السامية، وليس المقصود هنا فهم الحقائق غير السامية؛ أي: الكامنة والظاهرة أمام العين، وقد قسّمها إلى ثلاث لغات "وهي:

أ- **اللغة الأولى:** وتنبع من التجربة، فهي فَهْمٌ حسّيٌ وعلميٌّ لأشياء العالم الواقعة في الزمان والمكان، وهي شعورٌ بالمفاهيم.

١ــ تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفيّة ابن العربي أنموذجًا، أمين يوسف عودة، دار أزمنة للنشر، عمان، الأردن، ط١، ١٩٩٥، ص ٣٣.

٢ــ النساء، الآية: ١٢٥.

٣ــ ديوان زهير بن أبي سلمى، شرحَه وقدّم له علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٨، ص ١١٥.

٤ــ تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفيّة، ص ٣٣.

ب- **اللغة الثانية:** وهي ليست اللغة المباشرة للوجود، وإنّما هي لغة الناس، وهذه يمكن أن تتخذَ صورًا ثلاثًا: الأساطير، والوحي الآتي من وراء هذا الكون، والعالم الأسطوريّ للفنّ، وبحسب هذه المظاهر تستطيع لغة الناس أنْ تعبّرَ عن حقائق أبديّة.

جـ - **اللغة الثالثة:** لغة النظر العقليّ التي تتطلّع صراحةً إلى بلوغ العلوّ، ويبدو هذا النظر العقليّ في جوهره شفرةَ الشفرةِ، أعني إمكانيّة أن يقرأه كلّ شخصٍ بمعنى يختلف في جوهره عن غيره من الأشخاص، إذًا فقراءةُ الشفرةِ هي بالضرورة تجاوز نحوَ العلوّ، وثغرةٌ مفتوحةٌ في كثافة الأشياء نحوَ بُعْدٍ لا نهايةَ له"[1]. وهذا يعني أنّه يجب توافرُ جانبٍ من اللغةِ يستطيع من خلاله الذهنُ أن يكشف عن غموضها وعن رموزِها حتى يجدَ المعنى المقصود بذاتِه. وهذا الجانب موجودٌ في الشعر الصوفيّ. ويجب أن يُنظر إلى رمزيّة الشعر الصوفيّ من خلال "تركيب خاصّ يكشف عن الجانب الميتافيزيقي في شعر الصوفيّة، وهو الجانب الذي يتحقّق فيه العلوّ والسموّ الذهنيّ والذي يباعدُ بيننا وبين اعتبارات العالم التجريبي وابتذال الحياة اليوميّة"[2]، وهذا يوضّح أنّ ثمّةَ جانبًا في شعر الصوفيّة يتبلورُ فيه أسمى درجات المعنى الحقيقيّ، فيستطيع الذهن إذا سَمَا في تفكيره أن يصل إلى هذا المعنى الذي يريده الشاعر الصوفيّ، وإذا اعتمد الدارس للشعر الصوفيّ على هذا الأمر فإنّ النتائج المستخلصة ستكون أوضحَ وأهمَّ وأدقَّ.

---

١ _ الرمز الشعريّ عند الصوفية، عاطف نصر، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٧٨، ص ٦٥.

٢ _ السابق، ص ١٦٣.

الفصل الأول

الدلالة الصوتيّة والموسيقيّة في شعر ابن الفارض

أ- الإطار الخارجيّ:

أ- البحر.

ب- الرويّ.

ب- البناء الداخلي:

أ-الجناس:

ب- التكرار:

ج-النسق التركيبي:

د- المقاطع الصوتيّة:

أولاً: الإطار الخارجيّ:

أ- البحر

يتقصّدُ الشاعرُ أحياناً أنْ ينظمَ شعرَه على بحرٍ معيّنٍ، أو على وزنٍ يراه مناسبًا لبثِّ مشاعرِه وأحاسيسِه، والعلاقة بين الوزن الشعري وبين نفسيّةِ الشاعر علاقةٌ وثيقةٌ؛ فالشاعر لا بدَّ أن يختار وزناً طويلاً إذا أراد أنْ يبثَّ همَّه الطويل وطولَ سهره ومعاناتِه...، وأن يختار وزناً راقصًا يبعث على الطربِ إذا أراد أنْ يبيّنَ فرحتَه وتراقصَ نبضاتِ قلبِه. يقول إبراهيم أنيس: "إنّ نبضات القلب تزيد كثيرًا مع الانفعالات النفسيّة، تلك التي قد يتعرّض لها الشاعر أثناءَ نظمِه. فحالة الشاعر النفسيّة في الفرح غيرها في الحزن واليأس، ونبضات قلبِه حين يتملّكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة، ولكنّها بطيئة حين يستولي عليه الهمّ والجزع. ولا بدّ أنْ تتغيّرَ نغمةُ الإنشاد تبعًا للحالة النفسيّة، فهي عند الفرح والسرور سريعة متلهّفة مرتفعة، وهي عند اليأس والحزن بطيئة حاسمة"(١). وهذا يعني أنّ حالة الشاعر النفسيّة تتجلّى في مظهرها الخالص من خلال الوزن الشعري الموافق لها.

ويقول أيضًا: "إننا نلحظ ندرة المجزوءات أيّام الجاهليّين، وكثرة النظم منها في أيّام العباسيّين بسبب شيوع مجالس الطرب وألوان الغناء واللهو والمجون، وكلُّ هذا ممَّا تنفعل له نفوس الشعراء انفعالا شديدًا، فينظمون في لهفةٍ وشوق"(٢). ما أتى به أنيس يؤكّد – بشكل كبير – أنّ للوزن الشعري توافقًا مَعَ الحالة النفسيّة للشاعر؛ فالأوزان القصيرة والمجزوءات لم تظهر إلا نادرًا في أيّام الجاهليين لأنّها تبعث على الطرب واللهو، ولم يكن في أيّامهم ما يبعث على ذلك، وظهرتْ في أيّام العباسيّين؛ لأنّ اللهو والمجون كَثُرَ وشاعَ في تلك الأيام.

١_ موسيقى الشعر، ص ١٧٥.

٢_ السابق، ص ١٧٨.

ويتوسّع أنيس في هذا الموضوع، ويرى أنّ لبعض البحور موضوعًا خاصًّا، وللبعض الآخر موضوعًا آخرَ، ويقول: "أمّا في الحماسة والفخر فإنّ حماسةَ الجاهليين وفخرَهم كان من النوع الهادئ الرزين الذي يتطلّب التأني، ولذلك جاءَنا في قصائدَ طويلةٍ وأوزانٍ كثيرةِ المقاطع، أمّا المدح فأجدر به أنْ يكونَ في قصائدَ طويلةٍ وبحورٍ كثيرة المقاطع، كالطويل والبسيط والكامل، أمّا الغزل الثائر العنيف، الذي قد يشتمل على ولَهٍ ولَوْعةٍ، فأحرى به أنْ يُنظمَ في بحورٍ قصيرةٍ أو متوسّطة وألا تطولَ قصائدُه"[١]. وهذا يعني أنّ الشاعر إذا أراد أن يصفَ حربًا دارتْ أمامَ عينِه فإنّه لِعَظَمتها سينظمها على بحرٍ تطول فيه الكلمات والمقاطع كالطويل والبسيط...، كقول المتنبي في وصف الحدث الحمراء من [الطويل]:

على قـدر أهـل العـزم تـأتي العـزائمُ وتأتي على قدر الكرامِ المكـارمُ[٢]

أو على بحر البسيط كقول أبي تمام:

الـسيف أصـدقُ إنبـاءً مـن الكتـبِ في حدّه الحدُّ بين الجدِّ واللعـبِ[٣]

أمّا إذا أراد الشاعر أنْ يصفَ – على سبيل المثال – مرْقَصًا، كما فعل شوقي، فإنّه سيختار بحرًا راقصًا يناسب الموصوف، وأوزانًا تبعث على الطرب، كقولِه من [المقتضب]:

حـفَّ كأسَـها الحَبَـبُ فهـي فـضّةٌ ذَهَـبُ

ويضرب إبراهيم أنيس مثالاً من شعر أحمد شوقي على أثر النغم، ويقول: "فقد نسمع بيتًا كبيت شوقي [الكامل]:

أجـلٌ وإنْ طـالَ الزمـانُ مُـوافي أخلى يديكَ مـن الخلـيِّ الـوافي

١_ موسيقى الشعر، ص ١٧٥.

٢_ شرح ديوان المتنبي، العكبري، ٣/٣٧٨

٣ _ديوان أبي تمام ، الخطيب التبريزي، تحقيق: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، ط٢، ١٩٩٤، ص ٣٢

فلا يكاد ينطق المُنشد بالمقطعينِ الأولينِ من البيت حتى نتوقّعَ بعدهما مقطعًا ثالثًا من نوعٍ آخرَ، لأنّ الوزن العربي لا يقبل توالي أكثر من مقطعين• من هذا النوع الذي يُسمّى بالمقطع المتحرك أو القصير، وقد يمهرُ الشاعرُ فيخالف ما يتوقّعه السامعُ، وذلك بأن يتبع وجهًا من وجوهٍ تجوّزها قوانينُ النظم، كأنْ ينوّع في القافية أو يُصرّع حيث لا يجب التصريع، وكل هذا مِمّا يثير الانتباه أو يبعث على الإعجاب والاهتمام"(١).

ويقول محمد مندور: "إنّ الوزنَ الشعري وسيلةٌ إضافيّةٌ تملكها اللغةُ كي تستخرجَ ما تعجزُ دلالةُ الألفاظ في نفسِها والتركيب عن استخراجِه من النفس البشريّة، كاللون العاطفي للفكرة أو المعاني التي تعجزُ الألفاظ عن التعبير عنها، بينما يستطيع النغم المتولّدُ من الوزنِ هذا التعبيرَ"(٢). فالوزن الشعري كفيلٌ إلى حدٍّ كبيرٍ بإبراز المعاني الكامنة في نفس الشاعر.

وبالنظر إلى شعر ابن الفارض، فإننا نرى أن قصائدَه جاءت –في أغلبِها– على موضوع واحد وهو (حب الذات الإلهيّة)، وقد استخدمَ لهذا الموضوع اللغةَ الغزليّة، لغة العشّاق؛ يقول إبراهيم السامرّائي: "يؤلف شعر ابن الفارض نموذجًا متماثلاً في كونه خلصَ إلى لون من التزّهد الذي جنح فيه إلى التصوّف، ومن هنا انصرفت لغة ابن الفارض إلى غير معانيها الظاهرة التي أكثر من معاقرتِها والتشبيب بها والخلوص إليها، هي خمرةٌ عُلويّة إلهيّة لا تعرف المبدأ ولا النهاية فهي أزليّة مطلقة، وإذا كان من حبيبٍ وغرامٍ فهو للذات الإلهيّة، ومن هنا كانت لغة الحبّ والغزل والغرام هي اللغة التي التزم بها، وبسبب ذلك لُقّب بـــ (سلطان العاشقين)"(٣).

• يقصد إبراهيم أنيس المقاطع العروضيّة.

١- موسيقى الشعر، ص ١٤.

٢- الأدب وفنونه، محمد مندور، مكتبة البابي الحلبي، مصر ، محاضرات ألقاها سنة ١٩٦١م- ١٩٦٣، ص ٢٩.

٣- ديوان ابن الفارض، ص ٦.

وإذا كان شعر ابن الفارض يتمحور حولَ (الغزل والحب في الذات الإلهيّة) فإننا سنجد البحور الطويلة شائعةً في ديوانِه كالطويل والبسيط، والبحور المتوسّطة كالكامل والخفيف والرمل، وقد استعمل ابن الفارض البحور التالية في نظمِ شعرِه:

البحور	عدد القصائد التي نُظمتْ عليه
الطويل	٩
الكامل	٩
البسيط	٥
الخفيف	٢
الرمل	٢
المجتث	١
المتقارب	١

نلاحظُ أنّ أغلبَ قصائدِ ابن الفارض نَظَمها على بحر (الطويل) وبحر (الكامل) وبحر (البسيط)، لما في هذه البحور من إطالةٍ للنَّفسِ الشعري – رغم اعتبار بحر الكامل من البحور المتوسطة–، ويبثُّ الشاعر فيه همومَه ووجدانَه وأحاسيسَه، وترتاح نفسُه في عرضِ أفكارِه بشكل متّزنٍ وهادئٍ وشموليٍّ، ولعلّ هذا الارتياح كان سببًا في وجود التلاعب اللفظي في تلك القصائد، وباقي شعرِه نُظمَ على (الخفيف، والرمل)، و(المجتثّ، والمتقارب) وهي من البحور المتوسطة والقصيرة.

ولعلّ همَّ الشاعرِ الصوفيِّ أنْ يُبرزَ التجربة الصوفيّة في شعره، وأن يخدمَ المبادئَ الصوفيَّةَ بلغتِه فينقلها للناس، ويشرع إلى ترجمةِ القانون الصوفيّ – إن جاز التعبير– في أشعاره، وقد استخدمَ ابن الفارض البحر الطويل بكثرةٍ؛ لأنّ مبادئَ الصوفيّة في نظرِه تحتاج إلى شرحٍ طويلٍ يستطيع أن يخرجَ الشاعرُ منه دونَ أنْ يتركَ للناسِ إبهامًا أو لبسًا أو أمرًا مخفيًّا في ما يخصّ المبدأ الصوفي، وأنْ يبجّل مبادئَه وينشرها، ولذلك نلاحظُ أنّ القصائد التي جاءت على بحر الطويل كانت تتمحور حول إبراز هذا المبدأ الصوفي الذي يتجلّى في (نظم السلوك، التائيّة

الكبرى، **سقتْني حُميّا الحبّ راحةَ مقلتي ...**) التي حاول الشاعر أن يضمنها كلّ المبادئ الصوفيّة، وما يمتلكه الصوفيّون من كرامات وصفات، و(التائيّة الصغرى، **نعم بالصبا قلبي صبا لأحبّتي ...**)، (والخمريّة المشهورة، الميميّة، **شربْنا على ذكرِ الحبيب مدامةً ...**) التي تحدّث فيها عن مبدأ حبّ الذات الإلهيّة عن طريق السُّكر وذكر الخمر والروحانيّات، و(البائيّة، **هو الحبّ فاسلم بالحشا ما الهوى سهْلُ...**) التي تحدث فيها عن مبدأ الحبّ الإلهيّ، و(اللاميّة، **أشاهدُ معنى حسنكم فيلذّ لي...**) التي تحدث فيها عن التقرّب إلى الله عز وجلّ وذكر صفة الحسن الخالص والتجلّي.

واستنادًا إلى فكرة التلاحم بين الوزن والمضمون، فقد جاءت قصائد ابن الفارض بمضمونها موافقةً ومتلاحمةً مَعَ الوزن الشعري، في تبيان أساس التصوّف والتزهّد والحب الإلهي باستخدام اللغة الغزليّة الرقيقة.

ب- *الرويّ:*

يهتمّ دارسو الصوت ودلالتِه على المعنى بالرويّ في البيت الشعريّ؛ لأنّ الشاعر أحياناً يتقصّد اختيار حرف الرويّ ليبثّ من خلالِه مشاعرَه وأحاسيسَه، ويحاول قدر الإمكان أنْ يعمل على إيجاد توليفة بين الرويّ والمضمون. والرويّ: "هو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة، وبه تُسمّى، فيُقال قصيدة دالية أو رائية أو ميميّة"[1].

وتقصّد الشاعر اختيار الرويّ، ليعبّر عن مشاعرَ تعتريه، وهي ذاتُها مضمون السياق الشعريّ، فالارتباط بين الصوت ومدلوله، يعني بالضرورة ارتباط الصوت بمضمون السياق، والرويّ يأتي شاملاً للمضمون العام، لأنّ البيت قام عليه، وبه يُختم.

وبالنظر إلى شعر ابن الفارض، أبدعَ الشاعرُ في اختيار الرويّ المناسب الذي يعبّر عما يختلج في صدره من مشاعر.

---

١ _ الجامع في العروض والقوافي، أبو الحسن العروضي، تحقيق: زهير غازي زاهد، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص ٢٦٦.

وقد جاءت أحرفُ الرويّ في شعره موزّعةً على النحو التالي:

الروي	عدد القصائد التي كتبت عليه	عدد أبيات القصيدة
الهمزة	قصيدة واحدة	٥٠
التاء	قصيدتان	الأولى: ٧٦١ الأخرى: ١٠٣
الجيم	قصيدة واحدة	٤٤
الحاء	قصيدة واحدة ومقطَّعة صغيرة	القصيدة: ٤٤ المُقطَّعة: ٢
الدال	قصيدة واحدة	٣٧
الذال	قصيدة واحدة	٥١
الراء	ثلاث قصائد ومقطّعة	الأولى: ٢١ الثانية: ١١ الثالثة: ١٦ المقطّعَة: ٢
السين	قصيدة واحدة	١٤
العين	قصيدة واحدة	٢٤
الفاء	قصيدة واحدة	٥١
الميم	ثلاث قصائد	٣٥ ٤١ ١٨
الكاف	قصيدة واحدة	٦٠
اللام	ستّ قصائد ومُقطّعة	الأولى: ١٣ الثانية: ٦٢ الثالثة: ٢٥ الرابعة: ٨ الخامسة: ١٤ السادسة: ٧ المُقطّعة: ٢
الياء	قصيدة واحدة	١٥١

نلاحظ من الجدول السابق أنّ أكثر الأصوات التي استخدمها الشاعر رويًّا، هو صوت اللام، ثمّ الراء، ثمّ الميم، وقد استخدم أصواتًا أخرى مثل(العين والكاف والراء ...)، وفيما يلي بيان لبعضِ الأصوات التي استخدمها الشاعرُ رويًّا لقصائده.

رويّ اللام:

إنّ صوت اللام صوتٌ" أسنانيّ لثويّ جانبيّ مجهور"[1]، ولعلّنا من خصائص صوت اللام نستشفّ بريقَ الدلالةِ، فمن خلال موقعيّة نطق اللام في ثبوته على اللثة، وصفة جهوريّته، والأثر السمعيّ لهذا الصوتِ، نستخلص – بعدَ الربط بين مضمون شعر ابن الفارض الذي جاء على رويّ اللام وبين صوت اللام– أنّ دلالة اللام هي الثبوتُ والتحقّقُ النابعانِ من تجربة عميقة مرّت بمختلف الظروف وصولاً إلى التسليم بالأمر. ففي قصيدته التي قال فيها [الكامل]:

مـــا بـــينَ ضـــالِ المُنحَنـــى وظِلالِـــه ... ضَـلَّ المُتَـيَّمُ واهتَـدى بـضَلالِه

وبــذلكَ الـشِّعبِ اليَمـاني مُنْيَـةٌ ... للصَّبِّ قَـدْ بَعُـدَتْ علـى آمالِـه

يا صـاحبي هـذا العقيـقُ فقِـفْ بـه ... مُتَوَالِهًا إنْ كُنـتَ لَـسْتَ بوالِـه

وانْظُرْه عنّي إنَّ طَـرْفِيَ عاقَنـي ... إرسالُ دَمعي فيه عـنْ إرْسـالِه[2]

نلاحظ في الأبيات السابقة معنى الحسرة والضياع والتسليم للقضاء والقدر ببُعْده عن المحبوب، وما آل إليه قلبُه وصبرُه، فالشاعر يقدّم الأمور على أنّها مُسلّمٌ بها، فالاهتداء والضياع والضلالة أمورٌ ترمز عند ابن الفارض إلى الثبوت والتحقّق، وهذا ما يحققّه الفعل الماضي (ضلَّ) و(اهتدى)، وكأنّ الأمر قد تمّ وانتهى. وقد فقد الأمل في أنْ يغيّرَ شيئًا مما حصل، لكنّه لم يستطع كتمان شوقه إلى المحبوب، فيبدأ بمناجاة صاحبه، والطلبِ منه أن يزورَ الديار.

---

١ _ علم الأصوات، كمال بشر، دار غريب، القاهرة، د.ط، ٢٠٠٠، ص ٣٤٨.

٢ _ ديوان ابن الفارض، ص ٧١.

وفي القصيدة التي مطلُعها، من [الطويل]:

هُوَ الحُبّ فاسلمْ بالحشا ما الهوى سَهْلُ فما اختارَه مُضْنىً بِهِ ولَهُ عَقْلُ

وعِشْ خاليًا فالحبُّ راحتُه عَنًا وأوّلُه سُقمٌ وآخِرُه قَتْلُ

ولكنْ لَديَّ المَوْتُ فيه صَبابَةً حَياةٌ لمنْ أهوى عليَّ بها الفَضْلُ

نَصَحتُكَ عِلمًا بالهوى والذي أرى مُخالَفتي فاختَرْ لنَفسِكَ ما يحْلُو

فإنْ شِئتَ أنْ تحيا سَعيدًا فَمُتْ بِهِ شهيدًا وإلاّ فالغَرامُ له أهْلُ[1]

فالشاعر يريد أنْ يبين معنى الحبّ الحقيقيّ، ودوافعه، وآثاره على الروح والجسد، من خلال تجربته السابقة في الحبّ، وخبرته فيها، فكأنّ أمر الحبّ أصبح مُسلّمًا به ثابتًا متحقّقًا، فأراد بعد ذلك أنْ يعلّمَ الناس عامّةً، والمُريدَ خاصّةً معاني الحبّ الإلهيّ. ولأنّه إمام فإن مرحلة نقل التجربة تكون بعد الخوض فيها بمختلف الظروف وصولاً إلى التسليم بها وبجوانبها، لذلك نجد في القصيدة كلمات تدل على النصيحة المستخلصة من تحقّقٍ مسبقٍ، ومنها (نصحتك علمًا، فإن شئتَ، أرى، لديّ). وبهذا فقد دلّ صوت اللام على التحقّق والثبوت، وقد ظهرت في الأبيات اعترافات من الشاعر للمريد أنّه قد جرّبَ لوعات الحبّ وتعبَ كثيرًا.

روي الهمزة:

الهمزة من أكثر الأصوات مشقّةً وجهدًا في النطق، ومن هنا كان تسهيل الهمزة وحذفها واردًا، وقد استخدم ابن الفارض هذا الصوت لرسم صورة المعاناة، والبعد، والاشتياق، والحنين إلى الأهل والديار، لما في هذا الصوت من جهدٍ في نقطه؛ إذ يصحبُ نطقَه قطعُ مجرى الهواء، أي: قطعُ النَّفس، والهمزة كما رأينا لدى بعض العلماء تدل على الجوفيّة، وقد استخدمها الشاعر

١ـ ديوان ابن الفارض، ص ٧٧.

لما رأى فيها من صفاتٍ قادرة على البوح بأحاسيسه، وما يشعر به جرّاء البعد عن الديار، فكأنّ في البعد عن الديار والحنين لها قطعًا للنَّفَس والذي يعني – عند رمزيّة ابن الفارض– الموت، فيأتي أرجُ النسيم ويحيي هذا الميّتَ من جديد، في القصيدة التي مطلعُها [الكامل]:

أرجُ النَّسيمِ سرى منَ الزَّوراءِ   سَحَرًا فأحْيا مَيِّتَ الأحْيَاءِ(١)

وقد ساعدَ تكرار الهمزة في مختلف أجزاء القصيدة على إظهار دلالة الروي، فالرويّ يتآلف مع الأصوات الأخرى في البيت لإظهار الدلالة الخفيّة، ومثال ذلك البيت التالي[الكامل]:

وروى أحاديثَ الأحبَّةِ مُسندًا   عَنْ إذخِرٍ بأذاخِرٍ وسِخاءِ(٢)

نلاحظ أنَّ صوت الهمزة تكرر خمس مرات في البيت، وهذا التكرار باتّفاقه مع الرويّ، ساعدَ على وجود معنى الألم والاختناق وقطع النفس، من خلال رواية أحاديث الأحبّة، إذ أثارت الشوق في نفس الشاعر لها.

رويّ التاء:

نظمَ ابن الفارض باستخدام رويّ التاء، قصيدتين، الأولى مكوّنة من سبعمئة وواحد وستّين بيتًا وهي (التائيّة الكبرى)، والأخرى من مئةٍ وثلاثةِ أبياتٍ، ولعلّ دلالة صوت التاء المستخدم رويًّا لقصيدتِه تنبع من أنّ ابن الفارض أراد أنْ يبيّنَ في التائية الكبرى والصغرى، أهم القواعد الصوفيّة التي يجب أنْ يسير عليها المُريدون من بعدِه. ولأنّ قواعد الصوفيّة كثيرةٌ ومتشعّبةٌ كانت الأبيات كثيرة، فالقصيدة منظومة شعريّة، ولأنّ المنظومة الشعرية – بشكل عام – يُراد بها نشرُ علمٍ ما أو نشرُ قواعدَ معيّنةٍ، كما في ألفية ابن مالك، فإنّ على الشاعر أنْ يكون ذا نَفَسٍ شعريّ طويل، يستطيع من خلاله إيصال كل ما لديه، وأنْ يكونَ هادئَ البال، حتى

١ــ ديوان ابن الفارض، ص ٦٦.

٢ــ السابق، والصفحة ذاتها.

لا ينسى أو يخطئ أو يستطردَ، فاستخدم ابن الفارض صوتًا مهموسًا هادئًا وهو التاء، فصوت التاء "صوتٌ أسنانيٌّ لثويٌّ مهموسٌ انفجاريّ"[1]، وفيه معنى الهدوء والاستقرار.

روي العين:

لصوت العين دلالةٌ تمثّلها صفاتُه الواضحة الظاهرة، فهو "حلقيٌّ احتكاكيٌّ مجهورٌ"[2]. فموضع نطقه، واحتكاكيّتُه، وجهرُه، صفات تظهر خلال نطق العين، وتوحي بمعنىً لا بدّ أن يكونَ شديدًا أو ظاهرًا أو غليظًا، فيستطيع كلُّ ذي حسٍّ أن يسمعَ – خلال نطق العين– ذلك الصوتَ والألمَ المصاحبين للبكاء أو النشيج، وقد استخدم ابن الفارض العين رويًّا لقصيدتِه التي مطلعُها[الطويل]:

أبَرْقٌ بدا منْ جانِبِ الغَوْرِ لامِعُ ... أمِ ارْتَفَعتْ عنْ وجهِ ليلى البراقِعُ

أنارُ الغضا ضاءتْ وسلمى بذي الغضا ... أمِ ابتَسمتْ عمَّا حكتهُ المَدامعُ

أنَشْرُ خُزامى فاحَ أمْ عَرْفُ حاجِرٍ ... بأمِّ القُرى أمْ عِطْرُ عَزَّة ضائع

ألا لَيتَ شِعْري هلْ سُلَيْمى مقيمةٌ ... بِوادي الحِمى حيثُ المُتَيَّمُ والِعُ

وهلْ لَعلَعَ الرَّعدُ الهَتونُ بِلَعلَعٍ ... وهلْ جادَها صَوْبٌ منَ المُزْنِ هامِعُ

وهلْ أرِدَنْ ماءَ العُذَيب وِحاجِرٍ ... جِهارًا وسِرُّ اللَّيلِ بالصُّبحِ شائعُ[3]

نلاحظ من خلال الأبيات أنّ الرويّ قد ساعد على إظهار دلالةِ النشيج والحسرة والبكاء، إثرَ رحيل المحبوب، واستغرابه من النور الساطع من أرض الغور، وأمنياته الكثيرة بعودة هذا

١– علم الأصوات، ص ٢٤٨.

٢– السابق، ص ٣٠٤.

٣– ديوان ابن الفارض، ص ٩٨.

المحبوب، مستخدمًا أساليب الاستفهام والتمني، وبمساعدة طاقة صوت العين على إظهار هذه الدلالة.

إنّ اختيار الوزن الشعري والرويّ، يعود إلى إحساس الشاعر وقدرته على التفريق بين طاقات الأصوات، واستخدام كل صوت بمكانه السليم حسب ما تملي عليه مشاعرُه، وقد صنعَ ابنُ الفارض إيقاعًا موسيقيًّا سلسًا، باستخدام الوزن الشعري والرويّ المناسبَين، فظهرت لنا ملامحُ الإيقاع الخارجي موسيقيًّا، المتمثّل بما يوحي به الوزن الشعري من خلال تآلف الوزن مع المضمون، وبطاقة الصوت المُختار من قِبل الشاعر ليكون رويًّا دالاً على المعاني الكامنة في نفس الشاعر.

ثانيًا: البناء الداخلي:

أ- الجناس

الجناسُ ضربٌ من ضروبِ علمِ البديعِ، وهو من أكثرِ ضروبِه شيوعًا في الشِّعر والنَّثرِ. والجناسُ لغةً: "الضَرْبُ من كل شيء، وهو من الناس ومن الطير ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة. والجِنْسُ أعَمُّ مِن النَّوعِ، ومنه المُجانسةُ والتجنيسُ، ويقال: هذا يجانس هذا؛ أي: يشاكله، وفلانٌ يجانس البهائمَ، ولا يجانس الناسَ، إذا لم يكن له تمييزٌ ولا عقلٌ"(١).

تعدّدت أسماءُ الجناسِ ومصطلحاتُه، فقيلَ: جناس، ومجانسة، وتجنيس، وتجانس. والجِناسُ: "تشابهُ الطرفين في اللفظ، واختلاف معانيهما"(٢). وعرّفه العلوي بقولِه: "هو أنْ تتفق اللفظتان في وجه من الوجوه ويختلف معناهما"(٣). فالجناس على هذا هو اتّفاق اللفظتين على

١_ لسان العرب ، مادّة جَنَسَ.

٢_ الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٥، ٩/٦.

٣_ الطراز، يحيى بن حمزة العلوي، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، بيروت ، ط٢، ٢٠٠٢، ٣٥٦/٢.

الصورة الصوتية والمبنى الصرفي، مَعَ وجودِ اختلافٍ بينهما في المعنى، مثل قوله تعالى: ﴿وَيَوْمَ تَقُومُ ٱلسَّاعَةُ يُقْسِمُ ٱلْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُواْ غَيْرَ سَاعَةٍ﴾[١]، فـ(الساعة) الأولى بمعنى يوم القيامة، و(الساعة) الثانية بمعنى الوقت. أمّا الاختلاف في صورة اللّفظتين من حيث ترتيب الحروف، وعددها، والحركات، فهو ما يؤدّي إلى تنوّع الجناس تحتَ عنوانِ ما يسمّى بـ(الجناس الناقص).

أنواع الجناس:

ذكر ابن المعتز أنواعَ الجناسِ في بديعِه ، فقال: "الجناس وهو أنْ تجيءَ الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستُها لها أنْ تشبهَها في تأليف حروفها، أو يكون تجانسُها في تأليف الحروف دونَ المعنى"[٢]. وقد بيّن عبد القاهر الجرجاني أنّ الجناس جاء على ضربين، قال: "فالذي يجب عليه الاعتماد على هذا الفنّ، أنّ التَوهُّمَ على ضَرْبَيْنِ: ضَرْبٍ يستحكم حتّى يبلغَ أنْ يصير اعتقادًا، وضربٍ لا يبلغ ذلك المبلغَ، ولكنّه شيءٌ يجري في الخاطر، وأنت تعرف ذلك وتتصور وزنَه إذا نظرتَ إلى الفرق بين الشيئين يشتبهان الشَّبَهَ التامَّ، والشيء يُشْبِهُ الآخَرَ على ضَرْبٍ من التقريب"[٣].

فالجناس – في أصل التقسيم – نوعان: تامٌّ وغير تامٍّ. أمّا التام فهو اتفاق اللفظتين في المبنى الصوتيّ والمبنى الصرفيّ، وغير التام هو ما فيه اختلاف في الحركات وترتيب الحروف وعددها.

١_ الروم ، الآية: ٥٥.

٢_ البديع، عبد الله ابن المعتز، تحقيق: أغناطيوس كراتشقوفسكي، دار الجيل، ط١، ١٩٩٠، ص ٢٥.

٣_ أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد الاسكندري، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص ٢٣.

أثر الجناس موسيقيًا:

لعلّ الجناس – وهو أحد أنواع البديع – يبيّن جماليّةَ اللغةِ، ويبعث على ملاطفة القارئ لتلك الجمل التي يكون الجناسُ فيها واضحًا، من ناحية الأثر الذي يتركه لدى النطق، ذلك الأثر الذي خلّفه تجانس الأصوات، فالأصوات التي بَنَتْ هاتين الكلمتين (الراجفة) و(الرادفة) أصوات متجانسة غيرَ تمام التجانس، إذ لو كان كذلك لكانت الكلمتان كلمة واحدة، ولكنّ الإيقاع الموسيقي، يظهر من خلال اختلاف صوت (الجيم) وصوت (الدال)، فبهذا الاختلاف تحقق الكلمتانِ التجانس الذي بدوره يحقق إيقاعًا موسيقيًّا عَذْبًا، فعندما تتحرّك أعضاءُ النطق لتُنتجَ كلمتي (الراجفة)، و(الرادفة)، فإنَّ نطقَ الكلمتين يكونُ متشابهًا سوى أنّه يبدأ بالاختلاف في نطق صوتي(الجيم) و(الدال)، ثمّ تعود إلى التشابه في تَتِمّةِ الكلمة، وبمثل هذه الجناسات يتحقّقُ الإيقاع الموسيقي.

وقد اهتمّ الشعراءُ بقدرةِ الجناسِ على إضفاء الإيقاع الموسيقيّ على السياق الشعريّ، من خلال تكرار الحروف المتشابهة في الألفاظ وترديدها، إضافةً إلى أنّه يعبّر عما يختلج في صدر الشاعر من أحاسيسَ ومشاعرَ، ويعين على نقلها إلى القارئ.

ومن العلماء مَنْ اهتمّ بفكرة الجماليّة الموسيقيّة والإيقاعيّة للجناس، وفي هذا يقول عبد القاهر الجرجاني: "أمّا التجنيس فإنّك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنَيَيْهما في العقل موقعًا حميدًا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمىً بعيدًا، أتُراك استضعفتَ تجنيس أبي تمّام في قوله [الكامل]:

ذهبــتْ بمذهبـــة الـــسّماحة ِ فـــالتوتْ فيه الظّنــونُ أمَــذْهَبٌ أم مُــذْهَبُ

واستحسنتَ تجنيس القائل [الرجز]

حتّى نجا مــن خوفــه ومــا نجــا

ألأمرٍ يرجعُ إلى اللفظِ؟، أم لأنّكَ رأيتَ الفائدةَ ضَعُفتْ عن الأوّل وقويتْ في الثاني؟، ورأيتك لم يزدْكَ بمَذهب ومُذهَب على أن أسْمَعَكَ حروفًا مكرّرة، تروم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولة مُنكرة، ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة، كأنّه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمكَ كأنّه لم يزدكَ وقد أحسنَ الزيادة ووفّاها، فبهذه السريرة صار التجنيس من حلى الشعر، فقد تبيّن لك أنّ ما يعطي التجنيسَ من الفضيلة أمرٌ لم يتمّ إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه إلا معيبٌ مستهجن؛ ولذلك ذمّ الاستكثار منه والولوع به، وذلك أنّ المعاني لا تدين في كلّ موضع لما يجاذبها التجنيس إليه؛ إذ الألفاظ خَدَمُ المعاني والمصرّفة في حكمها، وكانت المعاني هي المالكة سياستها، والمستحقة في طاعتها"[1].

يُلاحظ من كلام الجرجاني أنّ شرطَ فائدةِ الجناس هو في قُرْب المعنى بين اللفظتين، فالمعنى هو الذي يبعث على جماليّة الجناس، حيثُ يتوغّل القارئ في السياق باحثًا عن الصواب، أمّا إذا كان الشاعرُ قد عَبَثَ بالحروف والحركات، ليُقدّم للقارئِ لفظتين مختلفتين في النطق والمعنى، فهذا الجناس لا تكون فائدتُه إلا مُنكرةً ، ويرى أنّ ما يُجمّل الجناس في الشعر هو إعادة اللفظ كما هو، وكأنّ الشاعر يخدعُ القارئَ، وعلى الأخير معرفة معنى اللفظتين، فإنّ الاهتمام الشديد بالنوع الأوّل الذي يعتمد على إبراز قيمة اللفظ على حساب المعنى هو اهتمامٌ لا فائدةَ منه، طالما أنّ أهميّتَه تصبّ في بوتقةِ اللفظ على حساب المعنى، ذلك أنّ الشاعر قد جانسَ بين (مُذْهَب) وبين (مَذْهَب)، فقد التوتْ الظنون وتعجّبتْ من ذهابها بمذهبة السماحة فتساءَلتِ العقول، هل هو مُذْهَبَ أم مَذْهب؟، أمّا في قول الآخر: (حتى نجا...) فإنّه اعتمدَ على ما يُسمّى

١ــ أسرار البلاغة في علم البيان، ص ١٣-١٤ .

بالجناس(التام)، فقد حقّقتِ اللفظتان ذلك التشابه التام في المبنى الصوتيّ والمبنى الصرفيّ، وبقي للقارئ أنْ يفرّقَ في المعنى بينهما، وهذا ما جعل الجرجاني يعظّم من أمرها على حساب القول الأوّل. والأمرُ المهمّ هنا، هو شهادة الجرجاني في فائدة الجناس وأثره موسيقيًّا، فقد لوحظَ في كلامِه أنّه أعار موسيقيّةَ الجناسِ اهتمامه؛ لتركيزه الشديد على إبراز قيمة المعنى والفائدة المعنوية على حساب اللفظ الذي بدوره يُحدث تلك الجماليّة الصوتية، وفي هذا يبرز رأيُ الباحث في أنّ الأثر الموسيقي للجناس ينبعُ – غالبًا– من الجناس الناقص، ونقصد به الجناس الذي يحمل اختلافًا في الحركات أو الترتيب في الحروف، رغمَ أنّ الإيقاع الموسيقيّ أحيانًا يحدثُ على إثرِ الجناس التامّ؛ إذ إنّه يُعدّ تكرارًا للفظتين متشابهتين، والتكرار يُحدث إيقاعًا خاصًّا، ويبقى على المتلقي التفريق بينهما في المعنى.

وبالرغم من أنّ اهتمام الشعراء الشديد ومغالاتهم في استعمال الجناس، قد تعرّضَ للانتقاد من قِبَلِ بعضِ العلماءِ قديمًا، وربّما تكونُ مدعاةُ ذلك – كما لوحظ – عند الجرجاني، هو اهتمامهم بالمعنى، وصرف النظر – ولو قليلاً – عن اللفظ. ولعلّ هذا ما سبّبَ ولادةَ الفصل بَيْن اللفظ والمعنى، تلك القضية التي تحدّث عنها الجاحظ وغيره، وأفاضَ العلماء فيها. إلاّ أنّه لا يمكن إنكار فكرة أنّ الجناسَ أمرٌ ضروريٌّ للشعراءِ وزينةٌ يتحلّى بها الشعرُ.

<u>الجناس في شعر ابن الفارض:</u>

اهتمّ ابن الفارض في نظمِه الشعرَ بالمحسنات البديعيّة، وأولى الجناسَ أهميّةً بالغةً، وتصرّفَ بالكلمات تصرُّفًا أمكنَه من إيجادِ تراكيب وسياقات، تضفي على البيت الشعريّ إيقاعيّةً موسيقيّةً عَذْبةً، حتى ظهرتْ إلينا في حلّتها الموسيقيّة المعبّرة. ولعلّ اهتمام ابن الفارض بالمحسّنات البديعيّة يعود إلى أنّ الشعرَ الغنائي الذي يتّسم بالجماليّة الموسيقيّة كان قد شغلَ فكرَه، إضافةً إلى أنّ الشعرَ في زمنِ ابن الفارض كان مهتمًّا بهذه الجماليّات.

ويفيدُ الجناسُ السياقَ الشعريّ في صُنْعِ الإيقاع الموسيقيّ في البيت، ويُلهم القارئَ ويشغلُ فكرَه، ويساعد على نقل مشاعر الشاعر وأحاسيسه إليه، ومن هنا كانت دراسةُ الجناس في هذا البحث تُعنى بالحديث عن الإيقاع الموسيقي لهذا اللون البديعيّ، إضافةً إلى الدلالة التي ولّدها الجناس في البيت. فالشاعر يجانسُ في الكلام بحثًا عن الإيقاع المُطرب، ونَقْلاً لما يكمنُ في نفس الشاعرِ من مشاعرَ لا بدّ لها أن تصلَ من خلال الجناس، ولهذا فللجناسِ دلالةٌ يحاولُ الشاعرُ إيصالَها للمتلقي، وسينبسط التحدّثُ هنا عن الإيقاع الموسيقيّ الذي بُنِيَ على أثرِ الجناس، والدلالة التي أدّى إليها، مع الانتباه إلى أنّ دعامةَ اللغة عند ابن الفارض، هي تركيزه على الفكرة الصوفيّة التي يحاول أن يخدمَها باللغة، واللغة بدورِها تستوعب جماليّة البديع والجناس. ونلاحظ إغراق ابن الفارض في استخدام الجناس، فنراه في البيت الواحد يستخدم الجناس مرّة وأحيانًا مرتين وأحيانًا ثلاث مرّات؛ أي أنّه يمكن للبيت الواحد لديه أن يتضمّنَ ثلاثة جناسات أو أكثر، ومثال هذا الإغراق قولُه [الكامل]

يـــا مـــا أُمَيْلحَـــه رَشًـــا فيـــه حَـــلا تَبْدِيلُـــه حـــالي الحُلـــي بَـــذّاذا[1]

فقد جانسَ الشاعر بين الفعل (حلا) من الحلاوة، وبين اسم الفاعل (حالي)، وبين اسم الجمع (الحُلِي)، وتواتر هذه الكلمات المُتجانسة أحدث إيقاعًا موسيقيًّا مُطربًا، فعلى غرار أنّ الكلمات الثلاث من جذر واحد وهو(حَلَوَ)، ولكنّ الاختلاف فيما بينهما في الحروف هو المُحدث لهذا الإيقاع خصوصًا أنّ الكلمات أتت متجاورة تقريبًا، فالشاعر يرى أنّه "يحلو من المحبوب تبديلُه وتغييره الهيئة الحاليّة منه في أنواع حُلِيِّها بالهيئة الرثّة، فيظهر تارةً بملابس حَسَنَة تُزينُه مشتملة على أنواع الحُليّ فيجلو للناظرين إليه، ويتبدّل تارةً أُخرى فيظهر بالهيئة الرثّة"[2].

١ _ ديوان ابن الفارض، ص ١٧.

٢ _ كشف سرّ الغامض في شرح ديوان ابن الفارض، عبد الغني بن إسماعيل النابلسي، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، مؤسسة الحلبي، القاهرة ، ١/ ٢٥٢ .

فالشاعر جانسَ بَيْنَ هذه الكلمات التي ترجع إلى أصلٍ واحد، ومعنى واحد (الحلاوة)، وتتجلّى الفكرة الصوفية هنا في أنّ الشاعر أراد بيانَ فكرة التغيّر والثبات، فجملةُ البيت: يحلو في المحبوب تغيّرُ صورتِه لدى رائيه، ولعلّ الفكرة في البيت قد مَثَّلَتْها كلمة (تبديلُه)، ومعنى (تبديلُه) "ظهوره في كلّ طرفةِ عينٍ في صُورٍ غير الصور التي ظهر بها أولاً، وهكذا في كلّ حين- وإن تشابهت الصور- وظنّ الغافلُ أنّها جامدة واقفة غير متغيّرة، فهي صورٌ تُخلع وصورٌ تُلبسُ إلى الأبدِ في الدنيا والآخرة، والحامل لها المُمسِك لأعيانِها بقدرتِه وإرادته هو اللابسُ لها، وحقائقهم لابسةٌ لصورهم ..."[1]، ولهذا جانسَ الشاعر بين تلك الكلمات ليصبّ اهتمام المتلقي على صفة (الحلاوة) التي نبعت من تلك الكلمات المُتجانسة التي تثير اهتمام المتلقي، على أنّ هذه الصفة تتغيّر.

ومن أمثلة الجناس في شعر ابن الفارض قولُه [الكامل]

أضْـــحى بإحْـــسانٍ وحُـــسْنٍ مُعْطِيًـــا لِنَفَـــائِسٍ ولأنْفُـــسٍ أخّـــاذا[2]

جانسَ الشاعرُ بين كلمتي (إحسان وحُسْن)، وكلمتي (نفائس وأنفس)، وقد وزّعَ الشاعر الجناسَ على معظم البيت، فقد شغل كلمات الشطر الأوّل عدا كلمة، والشطر الثاني عدا كلمة، أيْ أنّ القارئ يقفُ أمامَ بيتٍ موسيقيٍّ، يتمثّل في ذلك الإيقاع الموسيقي الذي أحدثَه الجناس، فلا ريبَ أنّ كلمتي (إحسان وحسن) وكلمتي (نفائس وأنفس) على تقارب الأصوات فيما بينهما، ونقص الكلمة الثانية من كل فرعٍ حرفًا واحدًا قد صنعتا إيقاعًا موسيقيًّا عذبًا يجري كالماء على لسان المترنّم بالبيت، وقد بدأ الشاعر تصوير مشهده بكلمة (أضحى) "أي ظهور المحبوب الداخل

١ــ كشف سرّ الغامض في شرح ديوان ابن الفارض، ص ٢٥١ .

٢ــ ديوان ابن الفارض، ص ١٧.

في وقت الضحى وهو كمال الظهور"[١]، وأضفى على هذا التصوير علامات (العطاء والجمال)، من خلال (إحسان) و(حسن) و(نفائس)، "وإعطاؤه للنفائس وهي جمع نفيسة من العلوم ظاهر"[٢]، واختتم الشاعر البيت بقولِه (لأنفس أخّاذا) وأخّاذ "اسم فاعل للمبالغة من الأخذ على طريقة اللفّ والنشر المرتّب"[٣]، وهذا ما مثّل صورة (الموت الاختياري) بأخذ الروح اختيارًا ومحبّةً، وقد جانسَ الشاعر بَيْنَ هذه الكلمات محاولاً إبراز تلك الصورة التي يظهر عليها المحبوب (صورة التمثّل للآخرين على جمالِه الفتّان في كرمِه وجودِه)، مقابلاً هذه الصورة بصورة (الموت الاختياري)؛ ذلك أنّ الصورة الأولى تمثّلها الكلمات (إحسان، حُسْن، نفائس)، وهي كلمات تدلّ على التمثّل والظهور والتجلّي في قمّة الجمال على الكرم والجود، والصورة الثانية تمثّلها كلمة (أنفس)، فالمحبوب يعطي ويأخذ، وقد وُفّق الشاعر هنا في إبراز هذه الدلالة من خلال الجناس، فإنّ تصوير مشهد التجلّي في الجمال الكامل بالأخذ والعطاء يحتاج إلى مثل هذا التشابه بين الكلمات، فالشاعر يقرّب الصورة للقارئِ، ويجعله كأنّه يراها بعينِه، وهذا ما حقّقه الجناس بتقارب أصوات الكلمات التي تدلّ على (العطاء) و(الجمال) و(الأخذ).

ومن الجناس عنده أيضًا قولُه [الكامل]

يا لائمــي فــي حُــبِّ مَــنْ مِــنْ أجلــهِ   قدْ جَدَّ بي وَجْدِي وعَزَّ عَزائــي[٤] *

يريد الشاعر أنّ يكفَّ اللائمُ عن لومِه، في حبّ الذي جَدَّ وجدُ الشاعر به، وقد جاء الجناس بين (جَدَّ، ووجدي) وبين (عَزَّ، وعزائي)، إضافة إلى الجناس بين (مَنْ، ومِنْ)، وقد أضفى الجناس على البيت إيقاعًا موسيقيًّا عذْبًا، خصوصًا في تقارب الأصوات في كلمتي(جَدّ،

١_ كشف سرّ الغامض في شرح ديوان ابن الفارض، ص ٢٥٢ .

٢_ السابق، والصفحة ذاتها.

٣_ السابق، والصفحة ذاتها.

٤_ ديوان ابن الفارض ، ص ٦٧.

* جَدَّ"من الجِدّ في الأمر وهو الاجتهاد، وعزّ أيْ قَلَّ، وعزائي أيْ صبري"، كشف سر الغامض، ص ٣٦٤

ووجدي) و(عز، وعزائي) و(مَنْ، ومِنْ)، ودلالة هذا الجناس أنّ الشاعرَ أراد أنْ يبيّنَ حالتَه في ما يلاقي من العشق، مشابهًا بين أمرين: الأوّل: (ما يفعل العشق به)، والآخر: (ما يملكه أمام هذا العشق)، فقد أبلاه العشق وأضرّ به، ودوالُّ هذا المعنى كلمات (جَدّ) و(عزّ)، فقد أصبح الأمر جِدّا، وقد قَلّ فيه كثيرٌ ممّا يملكُه في دفاعِه عن نفسه أمام سيلِ الحبّ والعشقِ الجارف، فوجدُه قد جَدّ، وصبرُه قد قَلّ، والحالة الأوّلى هي ما يفعله الحبّ وما صار عليه الشاعر بسببه متمثّلةً بــــ (جَدّ) و(عزّ)، والحالة الأخرى هي ضعفُه، وعدم وجود الحيلة أمام ما يفعله العشق، وما آل إليه بسببه متمثّلةً بــــ (وجدي)، و(عزائي)، ومن هنا جاءت جماليّة الجناس، في التقريب بين صورة فِعل الحبّ وبين ما آل إليه.

ومن أمثلة الجناس عنده، قولُه [الكامل]

هــلاَّ نهــاكَ نُهــاكَ عــنْ لــومِ امــرئٍ   لمْ يُلــفَ غيــرَ مُــنعَّمٍ بــشقاءِ[1]

يريد الشاعر أنّ اللائمَ لا ينفكُّ يلوم المُحبَّ على حبِّه، وقد ضجر الأخير مما يفعله اللائم، فثارَ عليه طالبًا منه التخفيف في اللوم، وقد جانسَ الشاعر بين (نَهاك)، و(نُهاك). وقد أضفى الجناس هنا على البيت إيقاعًا موسيقيًّا يتمثّل في تغيّر حركة الكلمتين المتجانستين، وأراد الشاعر من خلال هذا الجناسِ أنْ يبيّن أنّ اللائمَ لو فكّرَ مليًّا في ما آل إليه المُحبّ قبل لومِه لما لامَه، لأنّ مَصير المُحبّ – كما بيّن البيت – هو الشقاء، وإن كان الصوفيّون في فكرة – الشقاء– مُتَنَعّمين لدرجة التلذّذ به، ولذلك جانسَ الشاعر بين (نَهاك ونُهاك)، لأنّ سببَ عدمِ اللومِ هو تفكّرُ اللائم بحالة المُحبّ وشَفَقَتُه عليه، فقد استقرّ –عندها– في عقلِه هذا الأمر، وهو عدم اللوم.

١ــ ديوان ابن الفارض، ص ٦٧ .

ويكمل الشاعر حديثَه مَعَ هذا العاذل. ويقول [الكامل]:

لــــوْ تــــدرِ فــــيمَ عــــذلتني لعــــذرتني   خفض عليكَ وخلِّني وبلائي[1]

والشاعرُ ما زال يخاطبُ لائمَه، ويحاول أنْ يلاطفَه ويستقربَه، ويُبَيِّنُ عُذْرَه، وقد جانسَ بَيْنَ الفعل (عذرتني)، والفعل (عذلتني)، باختلاف حرف واحد بينهما، وهذا ما يزيد الإيقاع الموسيقيّ جمالاً وعذوبةً، وقد وُفّقَ الشاعر في هذا الجناس؛ لأنّ الدلالة التي تخرج إثرَه دلالةٌ واضحةٌ عاليةُ الدقّة، وهي محاولة الشاعر لتقريب فكرة (العذل)، و(العذر)، وهما فكرتان كَثُرَ استخدامهما في الشعر العربي، فلا يكاد يُذكر العذل، إلا ويُذكر مَعَه العذر، ويريد الشاعر التقريب بينهما، فالعذل هو ما يشغل بال اللائم دون الاهتمام بالعذر. أمّا الملوم فما يشغل بالَه هو بيان العذر مَعَ العلم أنّ لائمَه لن يكفّ عن العذل؛ لذلك قاربَ الشاعر بينهما، فالكلمتان قريبتان في المبنى الصوتي الصرفي، بعيدتان في الدلالة، ويريد الشاعر من ذلك أيضًا أنْ يبيّن للاّئم أنّه لو علم في أيِّ شيءٍ لامَ هذا المُحبّ لَعَذره على الفور، وهذا لقرب العذر من العذل، بإزالة العذل ووضع العذر إذا علم اللائم في أيِّ شيءٍ لامَ المُحبّ عليه.

ومن أمثلة الجناس عندَه أيضًا [الخفيف]:

ما تَرى العِــيسَ بَــينَ سَــوقٍ وشَــوْقٍ   لرَبيعِ الرُّبوعِ غَرْثى صَوادي[2]

جانسَ الشاعر بَيْنَ (سوق وشوق)، وبَيْنَ (الربيع والربوع)، وقد أحدثَ الجناس إيقاعًا موسيقيًا تمثّل في اختلاف الأصوات في كلّ فرع من الجناس، إضافة إلى توزيع الجناس على الشطرين توزيعًا منظّمًا يشمل آخر الصدر مَعَ الجناس الأول وأوّل العجز مَعَ الجناس الثاني، ولعلّ الشاعر قد أراد من هذه التشابهات والمجانسات بَيْنَ الكلمات، أنْ يُبَيّنَ الصورة التكامليّة

١ــ ديوان ابن الفارض، ص ٦٧ .

٢ــ السابق، ص ٧٤.

لمشهد سيرِ الإبل، فقد توزّع جهدُ هذه الإبل بين (السّوق) "وهي زجر الإبل وما أشبهها"[١]، و(الشوق)، الذي هو لربيع الربوع، "وربيع الربوع كناية عن مقامات العارفين ومنازلهم"[٢]، وجاء الجناس الثاني (ربيع وربوع) للدلالةِ على التقريب بين عناصر الجمال، فالربيع هو زمان التفتّح وهو الفصل الأحلى وهو عنصر الجمال الأوّل، والربوع التي تحنّ إليها الإبل، هو عنصر الجمال الثاني، فمنازل العارفين هي عنصر الجمال والمكان المُحبّب إلى نَفْس الشاعر، وبهذا فقد جمعَ الشاعر بين جزئين موجودين في البيت، الجزء الأوّل وهو (جُهد الإبل المُوزّع بين السوق والشوق)، وفي هذا تكمن فكرة التَّعب، والجزء الثاني وهو (عنصرا الجمال اللذان تُمثّلهما كلمتا ربيع وربوع)، وفي هذا تكمن فكرة الجمال، فلا بُدّ من التّعبِ الشديد المضني من قِبَل الطرف الأول، إذا كان الطرف الثاني يستحقّ هذا التعب للوصول إليه.

ومن أمثلة الجناس عنده أيضًا، قولُه [الخفيف]:

واستَبِقْها واستَبْقِها فهي ممّا تترامى به إلى خيرِ وادِ[٣]

لا يخفى على القارئ الإحساس بهذا الإيقاع الصوتي الموسيقيّ، الذي يمثّله الجناس بين (استَبِقْها) أيْ: "سابِقْها لتنظر رتبتَها في السباق"[٤]، وبين (استَبْقِها)، أيْ: "لا تفرط فيها بأنْ تظلمها في المسابقة فربّما يُخشى عليها التّلاف من ذلك"[٥]، فالفعل الأول مصدره (استباق) والفعل الثاني مصدره (استبقاء)، والجناس هنا باختلاف الحركات، وقد جانس الشاعر بَيْنَ الكلمتين، ليُشعر القارئَ بتلك الحالة الشعورية التي أحسّ بها المُخاطب، وهو الحادي، وهي الحالة المُقاربة لحالة الإبل، فعلى الحادي أنْ يوفِّقَ بَيْنَ شعوره وشعور الإبل، فقد طُلبَ إليه أن يسبقَ الإبل، وأتْبَعَه الشاعرُ بطلبٍ آخر على الفور، بالاستبقاء، أي: عليك أن تلاطفَها في

١_ شرح ديوان ابن الفارض، من شرحي البوريني والنابلسي، جمعه البناني ، الفاضل رشيد ، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، ٢/١١٦.

٢_ السابق، والصفحة ذاتها.

٣_ ديوان ابن الفارض، ص ٧٤.

٤_ شرح ديوان ابن الفارض، ص١١٨.

٥_ السابق، والصفحة ذاتها.

السباق، وأن تطلبَ بقاءَها بالترفيه والملاطفة، وهذه هي حالة الشاعر الموازية لحالة الإبل. فبينَهما سباق، واستبقاء، وقد جانس الشاعر بين الكلمتين ليُجانس بين الحالتين.

ويقول الشاعر [الطويل]:

إذا أنعَمَــــتْ نُعْـــمٌ علـــــيَّ بنظْـــرةٍ فلا أسعدتْ سعدى ولا أجملتْ جُملُ[1]

جانسَ الشاعر بَيْنَ (أنعمت ونُعم)، وبَيْنَ (أسعدتْ، وسعدى)، وبَيْنَ (أجملت، وجمل)، ولا بدَّ أنْ يتزيّن البيت ههنا بالإيقاع الموسيقيّ العذب، لأنّ هذا الإيقاع توزّع على أجزاءِ البيت، فشَغَل الجناس نصف الصدر، وأغلب العجز، والبيت من بحر الطويل، وبهذا الإيقاع الموسيقيّ الطويل وُفّقَ الشاعر – معتمدًا على براعتِه في النسج والنظم – في استخدام الجناس، ولعلّ دلالتَه تبرزُ واضحةً لدينا في أنّ الشاعر يريد أنْ يبيّن من خلال تجانس (أسعدت وسعدى) و(أجملت وجمل)، أنّه مهما أسعدتني سعدى بوصالها ومهما أجملتْ جمل بأفعالها مَعي، فالمحبوب واحد لا يتغيّر وهو (نُعم)، وقد قصد بـــ (سعدى) أنّها تُسعد على الدوام، وقصد بـــ (جمل) أنّها تُجمل الحديث والفعل، ومَعَ هذا فإنّ مطلبَ الشاعر هو المحبوب الأوّل (نُعم)، التي ربطها بالفعل (أنعمتْ)، مجانسًا في ما بينهما، لأنّ الإنعام من شِيَم (نُعم)، ويُلحظ هنا النزعة الصوفية التي ظهرت من خلال الفعل(أنعمت) الذي هو – بالضرورة – عائدٌ إلى الذات الإلهية، لأنّ الإنعام منه، وليس الإنعام كالإسعاد والتجمّل، وهذا ما دلّلَ عليه الجناس.

---

١ _ ديوان ابن الفارض، ص ٧٨.

ومن أمثلة الجناس عندَه أيضًا، قولُه [الكامل]:

لكِـــنْ وجــدْتكَ مـــنْ طريـــقٍ نــــافعي وبلذعِ عَذْلي لو أطَعتُكَ ضـــائِري[1]

جانسَ الشاعر بين (لَذْع) و(عَذْل)، وليس من السهل أنْ يأتي الشاعر بكلمتين يكون الجناس بينهما على القلب، وتكون هاتان الكلمتان في موضعهما الصحيح، وتفيدان المعنى إفادةً قويّةً، وتخدمان اللغة. ويريد الشاعر في إتيانِه لهذا النوع من الجناس أن يُبَيّنَ إحساس الشاعر بتأثير العذل عليه، وهو كمثلِ اللذعِ، فالعذل أو اللوم يلذعُه لذعًا، وبهذا فقد جانسَ الشاعر بينهما، ليبيّن أنّ العذل ينتهي إلى اللذع، فهناك مُسبِّبٌ وهناك أثر، وأنّ العذلَ أينَما ذُكرَ فهو في ألمٍ منه، فما أبقى اللائم للصوفيّ إذا لامَه في حبّ الله تعالى؟؛ ولذلك فهذا الحبّ العظيم لا بدّ أن يُشعر صاحبَه باللذع إذا ليمَ، واللذع هنا شدّة الألم بعد الحَرْقِ.

ومن أمثلة الجناس عنده أيضًا، قولُه [الكامل]:

يـــا ســـائِراً بالقلـــبِ غـــدرًا كيـــفَ لـــمْ تُتْبِعْه ما غادَرْتَه مِـــنْ ســـائِري[2]

يخاطب الشاعر المحبوبَ، هذا الذي أخذَ قلبَه غدرًا، ولم يأخذْ مَعَه بقيّتَه، فالشاعر يتعجّب من صنيعه، كيفَ أخذَ قلبَه وتركَ بقيّته، وهذا يدلّ على أنّ الشاعر لا يؤلمُه أخذُ القلب، إنّما الذي يشكو منه هو أخذ القلب فقط، فهو يُريد أنْ يقدّم للمحبوب جسدَه كلّه، وقد جانسَ الشاعر بين (سائرًا وسائري)، وبَيْنَ (غدرًا وغادرْتَه)، ولعلّ دلالة الجناس ترجع إلى أنّ الشاعر أراد أنْ يماثل بَيْنَ حالة (الآخذ والهيئة)، وحالة (البقيّة)، (السائر = الآخذ، وغدرًا)، (سائري = البقيّة وغادرْتَه)، وجانسَ بينهما ليبيّن قربَ الآخذ من نفسِه وحبّه وشغفه به ولافتدائه ببقيّتِه، فقد

١ــ ديوان ابن الفارض، ص ٨٧.

٢ــ السابق، ص ٨٨.

نظرَ الشاعر إلى ما أخذه السائر عند سيرِه فجانس ذلك مع (سائر)، لأنّ رؤية السائر، وما أُخِذَ تُذكّره بالبقيّة، ومعرفته بهيئة الأخذ مع السير وهي (الغدر) تذكّره بما أبقى (غادرْتَه).

ومن أمثلة الجناس عندَه قولُه [الطويل]:

وعِنـــدِيَ مِنهـــا نَـــشوَةٌ قبـــلَ نَـــشأتي   معي أبدًا تَبقى وإنْ بَلِيَ العَظْــمُ[1]

يذكر الشاعر الخمر، ويجانس بَيْنَ (نشوة)، وبَيْنَ(نشأة)، والاختلاف وقعَ بَيْنَ(الواو)، وبين (الهمزة)، وقد أفضى الجناس لدلالةٍ بيّنةٍ، وهي أنَّ حُبَّ اللهِ قد وَقَرَ في قلبِ الصوفيّ منذ ولادتِه ونشأتِه؛ أي: منذ معرفة هذا الحبّ والمحبوب حقَّ المعرفة، وقد وُظِّفَ الجناس هنا ليبيّن هذه الدلالة، فالتشابه بَيْنَ (النشوة) و(النشأة)، يمثّلّ التشابه والقرب الشديد بَيْنَ نشوة الصوفيّ (آثار محبّتِه) للذات الإلهيّة، وبَيْنَ (النشأة) التي بدأ الحبّ بوادرَه فيها. ومنبعُ هذا كلّه هو أنّ الخمر عندَ الصّوفيين، دلالةٌ على نشوة الحبّ، فقد ذكروا الخمر ووصفوها، ولعلّ هذا مرجعُه إلى أنّ هذا المحبوب هو حقًّا الذات الإلهيّة.

ومن أمثلة الجناس عندَه أيضًا قولُه [الطويل]:

فــدونكَها فـــي الحـــانِ واســـتَجْلِها بـــه   على نَغَمِ الألحانِ فهيَ بها غُــنمُ[2]

جانسَ الشاعرُ بَيْنَ (الحان)، وهو مكان شرب الخمر واللهو، وبَيْنَ (الألحان)، جَمْعُ لَحْن وهي الأنغام والأصوات الموسيقيّة، وجانسَ بَيْنَ(نَغَم) وبَيْنَ(غُنم) من الغنيمة، ولا ريبَ أنّ الإيقاع الموسيقيّ قد تمثّل في البيت وذاب في أركانِه، بسبب تقارب أصوات الجناس الأول، وتشابه واختلاف ترتيب أصوات الجناس الثاني، وقد جاءتِ المجانسة هنا مبيّنةً صفات اللهو والمرح والاستلذاذ، وقد تمثّلت هذه الصفات في (الحان وألحان ونَغَم)، وصفة الغنيمة (غُنم)،

١ــ ديوان ابن الفارض، ص ٨٢.

٢ــ السابق، ص ٨٣.

والجناس بَيْنَ (الحان، وألحان) جاء لتقريب الشعور وإرسالِه من قلبِ الشاعر إلى قلبِ القارئِ، فهو يريد أنْ يُشعر القارئَ بشعور ذلك الصوفيّ الذي تتجلّى لذّتُه في ذكر الله وطاعته، ولعلّ (الحان) هنا، هو مكان طاعة الله، ومكان التنادم بَيْنَ الصَّحْبِ لذكر الله، وهو مجالس الصّوفيين، ومن هنا جاء التماثل والتجانس بَيْنَ (الحان وألحان) لقربِ التشابه بَيْنَ مكان اللهو وأدوات اللهو، فالألحان والنَّغَم، هي أدوات اللهو. ولعلّ مقصدَه هنا هو ذكر الله بذاتِه. وجاءَ الجناس بَيْنَ(نَغَم، وغُنْم)، ليبيّنَ أنّ مطمعَ الشاعر، أو الصوفيّ عامَّةً، هو الوصول إلى رضا الله، والغنيمة بالقرب منه.

ومن أمثلة الجناس عندَه أيضًا قولُه [البسيط]:

وإنْ ضَـــلَلْتُ بِلَيْـــلٍ مِـــنْ ذوائِبِـــه   أَهْدى لِعَيْني الهُدى صُبحٌ منَ البَلَجِ[1]

يبيّنُ الشاعرُ أنّه إذا ضاعَ في فكرِه وتفكّرِه في ليلٍ مُظلمٍ من الليالي التي سخّرها الله، فإنّه يستدلّ على طريقِ محبّتِه والوصول إلى محبوبِه وصولاً شعوريًّا من خلال صبحٍ مُنير من ضياء المحبوب. وقد جانسَ بَيْنَ (أهدى، وهُدى)، ولا يخفى ذلك الإيقاع الموسيقيّ الذي أحدثَه الجناس، ودلالته هي محاولة الشاعرِ لتقريبِ معنى الهدى الذي ينبع من هديّة المحبوب، فالهديّة من هذا المحبوب عظيمةٌ، بل إنّها أعظمُ الهدايا، فكيفَ وإنْ كانت هديّتُه (الهُدى)؛ أي: هداية الشاعر.

ومن أمثلة الجناس عندَه أيضًا قولُه [الكامل]:

يـــا مـــانِعي طيـــبَ المَنَـــامِ ومـــانِحي   ثوبَ السِّقامِ به ووَجْدي المُتْلِفِ[2]

---

١ ــ ديوان ابن الفارض، ص ٨٤.

٢ ــ السابق، ص ٨٩.

يخاطب الشاعر المحبوبَ، مناديًا إيّاه، بحرقةٍ تنبع من قلبِه، مُتعجّبًا من الحال التي آل إليها، وقد جانسَ جناسًا ثلاثيًّا مركّبًا، شغلَ أوّل الصدر إلى منتصف العجز. وهنا تنبعُ الإيقاعيّة الموسيقيّة السلسة، وقد جانسَ الشاعرُ بَيْنَ(مانعي ومانحي)، وبَيْنَ(المنام والسِّقام)، ودلالة هذا الجناس هي أنّ فِعْلَ المحبوبِ به لا يعدو أكثرَ من (عذابٍ واحدٍ مُتوحِّدٍ)، فهو يريد أن يقول: إنّكَ أيّها المحبوب، وإنْ كان التعذيبُ فيكَ على ألوانٍ من الهمّ والسّهر والتعبِ والكَدّ، إلا أنّ أصل ألوان العذاب واحدٌ، ولعلّ التوحّدَ والتشابهَ في هذا العذاب جاءَ سببًا للتشابه والتوحّد بَيْنَ الكلمات (مانحي ومانعي)، و(المنام والسِّقام)، فالمحبوب قد منعَ عنه طيبَ منامِه بسببِ السّهر الطويل في طاعتِه، وهي طاعةُ الله وذكرُه، وعلى ضدّ المَنْعِ المَنْحُ، فقد مَنَحَه ما منحَ إلا أنّ مَنْحَه هذا، وإن كان وَقْعُ الكلمة صوتيًّا ومن ناحية الدلالة تشي بالعطاء، إلا أنّ الشاعر استدرك وقال (مانحي ثوب السقام)، فهو وإنْ كان يمنح إلا أنّه مَنَحَه – على عذابٍ – ثوبَ السِّقام، فإنّه وإنْ كان ثمّة اختلافٌ في المعنى بَيْنَ (مانحي) و(مانعي)، والعلاقة هي علاقة تضاد، واختلاف في المعنى بَيْنَ (طيب، المنام) وهو الراحة والاستقرار، و(ثوب، السّقام) وهو التعب، وقد يتضمّن السّهر وهو ضدّ (طيب المنام)، إلاّ أنّ الحالة واحدةٌ والعذاب واحدٌ، فهو في شقاء على الحالتين، لذلك شابَه وجانسَ بَيْنَ هذه الكلمات ليبيّن ذلك التشابهَ في الحالة الشعوريّة.

تبيّنَ لنا أنّ ابن الفارض قد اهتمّ بهذا اللون البديعي، وكانتْ لغتُه حافلةً بالتراكيب الجناسيّة، فظهرتْ من خلال شعرِه لغةٌ عذبةٌ سلسلةٌ.

ب- *<u>التكرار:</u>*

اهتمّ دارسو الشعر بظاهرة التكرار، والتكرار من الأساليب البلاغيّة، ويحفل الأدب العربي شعرُه ونثرُه بهذه الظاهرة، يقول ابن الأثير الحلبي مبيّنًا أقسام التكرار: "التكرار قسمان، أحدهما يوجد في اللفظ والمعنى، والآخر في المعنى دون اللفظ، فأما الذي يوجد في اللفظ

والمعنى كقولك لمن تستدعيه: أسرع أسرع. وأما الذي يوجد في المعنى دون اللفظ فكقولك: أطعني ولا تعصني، فإن الأمر بالطاعة هو النهي عن المعصية"[١].

ويرى ابن رشيق أن للتكرار مواضعَ يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، يقول:" فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعًا فذلك الخذلان بعينه"[٢]. أمّا ابن جني فيقول في خصائصه: "اعلم أنّ العرب إذا أرادت المعنى مكّنته واحتاطت له، فمن ذلك التوكيد، وهو على ضربين: أحدهما تكرير الأول بلفظه، وهو نحو قوله: قام زيد قام زيد، وضربت زيدًا ضربت، أما الضرب الثاني فهو تكرير الأول بمعناه"[٣].

وآليّة التكرار ظاهرةٌ في شعر ابن الفارض؛ إذ اعتمد ابن الفارض على **(تكرار الصوت)** ليبيّن من خلالهِ دلالةً مقصودةً في نفسه، وعلى **(تكرار التركيب)** أو النسق التركيبيّ، حتى يظهر جماليّة اللغة النابعة من مقدرتِه على التلاعب اللغويّ بالمفردات من خلال الإتيان بجمل متشابهة في ما بينها في التركيب الصرفي والنحوي.

<u>تكرار الصوت:</u>

يستخدمُ الشاعر طرائقَ متعدّدةً للاستفادةِ من طاقات الأصوات في النصّ الشعريّ، وأهمّها تكرارُ الأصوات تكرارًا يوحي بشيءٍ من المعنى الخفيّ، من خلال ما تدلّ عليه الأصوات بطبيعتِها، لبثِّ إحساسِه وشعورِه في البيت للمتلقي، والتكرار هو تكثيف البيت الشعري من خلال تكرار صوت معيّن أو أكثر في مختلف أرجاء البيت، لتبيان دلالة معيّنة يرمي إليها الشاعر. فإذا كان صوت (العين) – على سبيل المثال– يبعثُ من خلال مخرجِه وصفاتِه – على

١_ جوهر الكنز، ابن الأثير الحلبي، تحقيق: محمد زغلول سلام، دار منشأة المعارف، الأسكندريّة، د.ت، ص٢٥٧.

٢_ العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، ١٩٨١، ٦٨٣/١

٣_ الخصائص، ١٠١/٢

شيءٍ من التَّعبِ والجهد؛ لأنّ طريقة نطقه مُجهِدة؛ إذ يضيق المجرى الهوائي في الفراغ الحلقي عند النطق به، وقد تنبّه الشاعرُ إلى طاقة هذا الصوت، وخدمَ سياقَه الشعريّ به، من خلال تكراره له، فبذلك يكون الصوت – من خلال تكراره – محقّقًا الوظيفةَ الدلاليّة له، وفي هذا تقول نازك الملائكة: "إنّ التكرار يسلّط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسيّة قيّمة "(١).

وفي صوت الهمزة – على سبيل المثال أيضًا –، يقول إبراهيم أنيس: "الهمزة في اللغة العربيّة من أشقّ الحروف وأعسرها في النطق؛ لأنّ مخرجها فتحة المزمار، ويحسُّ المرء حين ينطق بها كأنّه يختنق"(٢). وهي كالتهوّعِ، وهي أصعب الأصوات نطقًا؛ إذ إنّها وقفةٌ حنجريّةٌ. ومن هنا رأى الباحث أنّ الصوت بما يملكه من صفات، يؤدّي دلالةً خفيّة تتناسب مَعَ صفاتِه، وإذا كان الصوت مكرَّرًا فإنّ تكرارَه لم يأتِ من فراغٍ، بل إنّه مقصودٌ من الشاعر لإبراز دلالة خفيّة.

وقد ذهبَ إبراهيم أنيس – في التكرار الصوتي– إلى أنّ بعض التكرارات قد يسبب نفور الأذن منه، من خلال الحكم على ثِقَل الصوت نفسه، يقول: "نستطيع الحكم على تكرار الحروف في الشطر من البيت، وأن نضع مراتبَ لثِقَل الكلمات مُجتمعةً، فتكرار (اللام) غير تكرار(القاف) مثلاً، وإذا قبلنا تكرار اللام في الشطر من البيت ثلاث مرّات لا نقبل تكرار القاف مثل هذا العدد، وهذا هو السرّ في ثِقَل النطق"(٣). والحقّ، إنّ إبراهيم أنيس قد نظر إلى هذا الأمر من زاوية ثِقل الأصوات وخفّتها وسلاستها، وما تؤدي إليه من قبول الأذن أو نفورها منها. إلا أننا إذا نظرنا إلى الأمر من زاوية (الدلالة)، فإننا نجدُ أنّه ربما يؤدي تكرارُ بعض الأصوات إلى

١_ قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٦٢، ص ٢٧٦.

٢_ موسيقى الشعر، ص ٢٨.

٣_ السابق، ص ٣٦.

شيء ٍ من الثقِل، إلاّ أنّ الشاعر يستخدم هذه الأصوات لدلالة معيّنة، ولبثّ شعورٍ يختلج في صدره، والمتنبي يكرّر حرف القاف في قولِه [الطويل]:

وقفنـــا وممـــا زادَ بثًّـــا وقوفُنـــا فريقي هوىً منّا مـــشوقٌ وشـــائقُ

إنْ كان في تكرار القاف شيءٌ من الثقل الذي يسبب نفور الأذن منه، إلاّ أنّ عذرَ المتنبي موجودٌ في هذا التكرار، إذ إنّه أراد أنْ يبثّ حزنَه وألمَه وقت الفراق، وهل مِنْ مُعينٍ على ذلك سوى براعتِه في التصوير من خلال الأصوات، ومحاولتِه لبثّ الألم بتكرار صوت القاف الذي يدلّ – من خلال نطقه وما يملكه من صفات – على شيءٍ من التّعب والحزن والثقِل والزجر، فإبراهيم أنيس تناولَ هذا الأمر من باب الأثر السَّمْعي، والدارس تناوله من باب الأثر النطقيّ.

يقول محمد الضالع: "في بعض القصائد يستغلّ الشاعر أصوات كلمة ليست موحيةً صوتيًّا بذاتِها في إيحاء الدلالة التي تعيِّنُها"[١]، وكلامُه يعني أنّ الصوت وإن لم يكنْ دالاًّ على المعنى بذاتِه، فإنّ استخدامَه استخدامًا جيًّدا يبرز جماليّتَه، كتكراره الذي يوحي بدلالاتٍ خفيّةٍ.

ويقول عبد الفتاح نافع: "وإذا كان الإيقاع يكمن في الصوت، أو في اختيار الكلمة، أو في دلالات الألفاظ وإيحاءاتها، أو في التكرار، أو في الوقع اللحني الناجم عن التناغم بين الكلمات، فإنّ هذه جميعًا تفقد قيمَتها إذا لم تكن مرتبطةً ارتباطًا وثيقًا بمضمون الفن، وبعاطفة الفنّان الكامنة خلفَ هذه الإيقاعات، فالفن العظيم يستخدم كلَّ الطرق ليصهرَ وليوحِّدَ بين الصوت والمضمون"[٢]، وكلامُه يدلّ على أنّ التكرار – وهو أحد الأركان التي تزيّن الإيقاع الموسيقي الصوتي في الشعر – مرتبطٌ بمضمون الفن؛ أيْ أنّ تكرار الصوت مرتبطٌ بالدلالة.

١ـ الأسلوبيّة الصوتيّة، محمد الضالع، دار غريب، ط١، ٢٠٠٢، ص ٢٦.

٢ـ عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح نافع، مكتبة المنار، ط١، ١٩٨٥، ص ٦٠.

ويرى كمال أبو ديب "أنّ لكل عنصر صوتيّ في العربيّة قيمةً في إعطاء الكلمة صيغتها الوزنيّة، وبالتالي في إعطاء التشكيل الشعري صيغته الإيقاعيّة"[1]. وهذا يعني أنّ مواقع الأصوات في سياق النصّ الشعري تساعد على إبراز قيمة موسيقيّة تؤدي دورًا في المعنى والدلالة، "فالصوت الإيقاعي المنغوم وسيلة إيحاء وأداة فعل وحدث"[2]، ولزيادة الجماليّة الصوتية التي تؤدي المعنى على وجهٍ حسن، يلجأ الشاعر إلى استخدام أسلوب التكرار الصوتي.

ولعلّنا نصل إلى أنّ تكرار الصوت في البيت الشعري يبعث على إيجادِ دلالة خفيّة يريدُها الشاعر، ومعرفةُ هذه الدلالة ترجعُ – بعد معرفة الأصوات وحيثيّاتها – إلى الحسّ المرهف الذي يلمس الجوانبَ الجماليّة والإبداعيّة لدى الشاعر منتقلاً إلى القارئ.

١ ــ في البنية الإيقاعيّة للشعر العربي، ص ٣١٥

٢ ــ عضوية الموسيقى في النص الشعري، ص ٢٨.

تكرار الصوت في شعر ابن الفارض:

تنبّه ابن الفارض لقدرة الصوت على بثِّ المعاني، وقد أولى الصوتَ اهتمامًا كبيرًا، وفي ما يلي نماذج من شعر ابن الفارض على تكرار الصوت.

يقول ابن الفارض[الكامل]:

قُـلْ للعَـذولِ: أطَلْـتَ لَـوْمي طامِعًـا   أنَّ المَلامَ عنِ الهـوى مُـستوقِفي

دَعْ عَنكَ تَعنيـفي وذُقْ طـعمَ الهوى   فإذا عَشِقتَ فبَعـدَ ذلـكَ عَنِّفِ[1]

إننا نلاحظُ تكرارَ صوت (العين)، ونحسّ بالعنفِ الشديد الذي أحسّ به الشاعر بعد لومِ العذول له، ونكاد نشاركُه تحمُّلَه لهذا العنف، فتكرار صوت العين هنا، يدلّ على العنف والشدّة في اللوم، والتقارب بين الصوت والدلالة نبَعَ من صفات الصوت كما ذُكِرَ سابقًا، وكأنّ الشاعر قد ضاقَت به السُبل أمام هذا اللائم المُعنِّف – الذي لم يجرّب لذّة الحبّ – في حبّه للمحبوب، والذي يرمز إلى الذات الإلهية، وأحسّ بذلك الضيق – والذي يكون في نطق صوت العين– ، فاستخدم هذا الصوت مبيّنًا ما يريده من خلال ما يحمله هذا الصوت من تكلّف وشدّة في النطق.

يقول ابن الفارض [الخفيف]:

آهِ لَـو يَـسْمَحُ الزَّمـانُ بعَـوْدٍ   فعَسى أن تَعُـودَ لـي أعْيَـادي[2]

إن تكرار صوت العين في البيت السابق قد دلّ على حرقةِ الشاعر المنبعثةِ من رجائه الحارّ بأنْ يعودَ الزمانُ ليزورَ الأرضَ المطهّرةَ، أرضَ مكّة العفيفة، هذه الحرقةُ مثّلها صوت (العين) المتكرر، الذي يضيق مجرى الهواء في الفراغ الحلقي عند النطق به، وبهذا الضيقِ الذي يحسّ به قارئُ البيت عند تكرار الصوت خاصّةً، عبّر الشاعر عن الضيقِ النفسي والحرقة

---

١ _ ديوان ابن الفارض، ص ٩٠.

٢ _ السابق، ص ٧٦

الباكية المتمثّلة برجائه أن يعودَ الزمان، وقد ساندتْ بعضُ العناصر الجماليّة هذا الصوتَ في البيت لتكثيف الدلالة، فقد تكاتفَ صوتُ (الدال) مَعَه لتبيان هذه الدلالة، هذا الصوت الذي يرى فيه العلايلي "أنّه يدلّ على التصلّبِ"[1]، إضافةً إلى دور الكلمات (آه، لو، عسى) التي تبيّن الرجاء الخالص والحرقة في العودة.

ويقول ابن الفارض[الطويل]:

وهـــلْ لَعلَـــعَ الرَّعـــدُ الهَتـــونُ بِلَعلَـــعٍ وهلْ جادَها صَوْبٌ منَ المُزْنِ هامعُ[2]

نكاد نسمع صوتَ لَعْلَعَة الرعدِ، الذي دلّ عليه التكرار المُوفّق لصوت العين، فقد تكرّرَ ستَّ مرّات، بالإضافة إلى كلمةِ (لَعْلَعَ) وهي من الكلمات الرباعيّة المحاكي صوتُها صوتَ الطبيعة، فكانَ تكرارُ العينِ محاكيًا لهذا الصوتِ المُرعِد.

ويقول ابن الفارض[الطويل]:

بِرُوحـــيَ مَـــنْ أتْلَفْـــتُ رُوحـــي بحُبِّهـــا فَحانَ حِمامي قَبْلَ يومِ حِمامي[3]

إنّ تكرار صوت (الحاء) بالإضافة إلى صوت (الميم)، ساعدَ على بيان الحالة الشعوريّة التي كان يعيشها الشاعر، هذه الحالة التي تبيّن تَلَفَه، وقربَ المنيّة منه، لفرط قربه وحبّه للذات الإلهيّة، وقد عبّر عما ألمّ به تكرارُ صوت (الحاء) الذي يدلّ على "السّعة والانبساط"[4]، والراحة، وتكرار صوت (الميم) الأنفي الذي يدلّ بطبيعته على الأنين والألم، إضافةً إلى ما تزيدُه أحرفُ المدّ مَعَ هذين الصوتين من دلالةٍ على راحةِ المُحبّ – الممزوجة بأنينِه لفرط عذابِه – في وفاتِه

---

١ _ تهذيب المقدمة اللغوية، ص ٦٣.

٢ _ ديوان ابن الفارض، ص ٩٨.

٣ _ السابق، ص ٩٦.

٤ _ الساق على الساق فيما هو الفارياق، ٢/١ .

ومنيّتِه فداءً لمحبوبِه، وإنّ من مبادئ الحبّ لدى الصوفيين أنّ الموتَ في حبّ المحبوب، حياةٌ أخرى وواجبٌ عليهم تأديته.

ويقول ابن الفارض [الكامل]:

هــــلاّ بعثــــتم للمــــشوقِ تحيّـــــةً   في طيِّ صافيةِ الرياحِ رواحا[1]

إنّ تكرار صوت الحاء في البيت السابق، يدلّ على الشوق والكَمَدِ المرسليْنِ مع الرياح، وقد أدّى صوتُ الحاءِ دلالةً على هبوب الرياح إلى المحبوب. يقول ميشال غريب معلّقًا على هذا البيت: "إنّ ترداد صوت (الحاء) مَعَ ما يرافقه من أحرف المدّ واللين يثيرُ في القلبِ أصداء حُبٍّ مشوقٍ جريحٍ"[2].

ويقول ابن الفارض [الكامل]:

لو قالَ تِيهاً: قِــفْ علــى جَمْــرِ الغَــضا   لَوَقَفْــتُ مُمْتَــثِلاً ولــمْ أتَوَقّــفِ[3]

نلاحظ وُقعَ صوتِ (القاف)، الذي يدلّ على الزجرِ والشدّة والأمر الذي يجب أن يُلبّى، وكأنّ الشاعرَ يفعلُ ما يأمرُه المحبوبُ، فأمْرُ المُحبّ كالزجرِ والعُنف، ودلّلَ الشاعرُ على تلبيتِه لأمرِ المحبوب، من خلال ما يحقّقه صوت (القاف) من زجرٍ وشدّةٍ.

ويقول ابن الفارض[الكامل]:

ولقــدْ خَلَــوْتُ مــعَ الحَبيــبِ وبَيْنَنــا   سرٌّ أرَقُّ مِنَ النَّسيمِ إذا سَــرَى[4]

نكاد نسمع همسَ الشاعرِ وحديثَه عن السرّ الذي بينَه وبين المحبوب وقتَ خلوتِه به، في المحراب الذي يناجي العبدُ به ربَّه، وقد يُحِسُّ القارئُ بأهميّةِ هذا السرِّ وعظمتِه، هذا السر الذي

١ـ ديوان ابن الفارض، ص ٦٩.

٢ـ عمر ابن الفارض من خلال شعره، غريب، ميشال، مكتبة زحلة ، ط١، ١٩٦٥، ص ١٤٤.

٣ـ ديوان ابن الفارض، ص ٩٠.

٤ـ السابق، ص ١٠٠.

لم يفصحْ عنه الشاعرُ، بل جَعَله مُبهمًا حينَ نكّرَ كلمة(سرٌ)، والذي زادَ من جماليّة هذا المعنى هو تكرار صوت (السين) الصفيري الذي يدلّ على الأمور الخفيّة السريّة.

وفي ما يشابه هذا المعنى، يقول ابن الفارض[الكامل]:

أرجُ النسيمِ سرى من الزوراء سَحَرًا فأحيا ميّتَ الأحياء[1]

إذْ دلَّ تكرار صوتُ السين على هبوب الرياحِ في وقتِ السحرِ، وكأنّ هبوب الرياح من أرضِ مكّةَ كان سرًّا قد اختُصَّ به، إضافةً إلى أنّ وقتَ الهبوب كان في السحَر، فقد اجتمعت هذه الأمور لتدلّ على السريّة، بالإضافةِ إلى أنّ السين "صوتٌ يدلّ على السّعةِ والبسطةِ"[2]، وكأنّ النسيم قد توسّع في الأراضي وطالَ مسيرُه حتى وصلَ إلى الظامئِ شوقًا للقاء محبوبه.

ويقول ابن الفارض [البسيط]:

وإنْ أجَنَّكَ لَيلٌ مِنْ تَوَحُّشِها فاشعلْ منَ الشَّوقِ في ظَلمائِها قبَسا[3]

إنّ تكرار صوت الشين، جعلنا نسمع وشوشةَ الطبيعة في الديار المُغبرّة الدارسة، فتكرار صوت الشين، يوحي بتفشّي الصوت، وهنا تفشّى الصوت في الديار وَشْوَشَةً، هذه الوشوشة التي يسمعها الشاعر إذا وقف على الديار القديمة، فالدار صامتةٌ لا أحدَ فيها يؤنسُها، والصمتُ يعمّ الأرجاءَ ليلاً.

وقد يغالي ابن الفارض في استخدامِه لجماليّة الصوت، فنراه يصبغ النصّ الشعري أجمعَه بدلالة الأصوات، فنرى القصيدة قائمةً على تكرار صوتٍ أو صوتين بنسبة عاليّة جدا، وكأنّ الألَمَ أو الحرقةَ لم يكفِهما بيتٌ أو بيتان، إنما توزّع معناهما على معظم القصيدة، ومثل ذلك ما نراه في قصيدتِه العينيّة والتي مطلعُها:

١_ ديوان ابن الفارض، ص ٦٦ .

٢_ تهذيب المقدمة اللغوية، ص ٦٣.

٣_ ديوان ابن الفارض، ص ١٠٥.

أبَرْقٌ بـــدا مـــنْ جانِــبِ الغَــوْرِ لامـــعُ   أمِ ارْتَفَعتْ عنْ وجهِ ليلى البراقعُ[1]

ويقول ميشال غريب عن هذه القصيدة: "ولعلّ أجملَ قصائد ابن الفارض الوجدانيّة وأبعدها عن التصنّع والإسراف في استعمال المحسنّات البديعيّة هذه القصيدة، وفيها يطير خيال الشاعر في موكبٍ مهيب من الجمل الاستفهاميّة المتراكمة إلى موطنِ أحلامِه ليزوره زيارة الوداع، ويسأل الديار وسكّانها، هل هي باقية على عهده كما هو باقٍ على عهدها؟، وميزة هذه القصيدة في أنّها وحدةٌ قائمةٌ بذاتها، تتغلّب فيها التلقائيّة على التصنّع ويصمد الشعور الصادق العميق بوجه طفيليّات البديع، فيصدّ هجماتِها، كما أنّ الوزن وموسيقى الألفاظ يتآلفان مع الأسى الداخلي تآلفًا تامًّا، فنسمعُ إيقاعًا موسيقيًّا مهموسًا يغمر النفسَ بفيضٍ من الشوق والحنين"[2].

والقصيدة بأبياتِها الخمسةِ والعشرين، تمثّل مقطوعةً موسيقيّة عذبةَ الألفاظ، رقيقة المعاني، كثيفةَ الدلالات، وهي [الطويل]:

أبَرْقٌ بـــدا مـــنْ جانِــبِ الغَــوْرِ لامـــعُ   أمِ ارْتَفَعتْ عنْ وجهِ ليلى البراقـــعُ

أنارُ الغضا ضاءتْ وسلمى بـــذي الغـــضا   أمِ ابتَسمتْ عمَّا حكته المَـــدامعُ

أنَشْرُ خُزامـــى فـــاحَ أمْ عَـــرْفُ حـــاجرٍ   بأمِّ القُرى أمْ عِطْرُ عَـــزَّة ضَـــائِع

ألا لَيتَ شِـــعْري هـــلْ سُـــلَيْمى مقيمـــةٌ   بِوادي الحِمى حيثُ المُتَـــيَّمُ والـــعُ

وهـــلْ لَعلَـــعَ الرَّعـــدُ الهَتـــونُ بِلَعلَـــعٍ   وهلْ جادَها صَوْبٌ منَ المُزْنِ هامعُ

وهـــلْ أرِدَنْ مـــاءَ العُـــذَيبِ وحـــاجِرٍ   جِهارًا وسِرُّ اللَّيلِ بالصُّبحِ شائعُ

وهلْ قاعَةُ الوَعْـــساءِ مُخْـــضرَّةُ الرُّبـــى   وهلْ مامضى فيها منَ العيشِ راجعُ

وهـــلْ بِرُبَـــى نجـــدٍ فَتوضِـــح مُـــسنِدٌ   أهَيْلَ النَّقا عمَّـــا حَوَتْـــهُ الأضـــالِعُ

١ــ ديوان ابن الفارض، ص ٩٨.

٢ــ عمر ابن الفارض من خلال شعره، ص ١٣٩.

وهــلْ بِلــوى سَــلْعٍ يُــسَلْ عَــنْ مُتــيَّمٍ بكاظِمَةٍ ماذا به الــشَّوقُ صــانِعُ
وهــلْ عَــذَباتُ الرَّنــدِ يُقطَــفُ نورُهــا وهــلْ سَــلَماتٌ بالحِجــازِ أيــانِعُ
وهــلْ أثــلاتُ الجــزْعِ مُثْمِــرَةٌ وهــلْ عُيونُ عَوادي الدَّهرِ عنها هَواجِــعُ
وهلْ قاصِــراتُ الطَّــرْفِ عــينٌ بعــالِجٍ على عَهدِيَ المَعهُودِ أمْ هو ضائِعُ
وهـــلْ ظبيـــات الـــرَّقمتينِ بُعَيْـــدَنا أقَمْنــا بهــا أمْ دونَ ذلــكَ مــانِعُ
وهـــلْ فَتَيـــاتٌ بـــالغُوَيْرِ يُرينَنـــي مَرابِعَ نُعْــمٍ نِعْــمَ تِلــكَ المَرابِــعُ
وهلْ ظــلُّ ذاكَ الــضَّالِ شــرقيَّ ضــارجٍ ظليلٌ فقدْ رَوَّتْــهُ مِنِّــي المَــدامِعُ
وهلْ عامرٌ مــنْ بَعْــدِنا شِــعْبُ عــامرٍ وهلْ هو يومًا للمُحبِّــينَ جــامِعُ
وهـــلْ أمَّ بَيـــتَ اللهِ يـــا أُمَّ مالِـــكٍ عُرَيْبٌ لهمْ عندي جميعًا صَــنائِعُ
وهــلْ نَــزَلَ الرَّكــبُ العِراقــي مُعَرِّفــاً وهلْ شُرِعَتْ نحوَ الخِيامِ شَــرائِعُ
وهــلْ رَقَــصَتْ بالمــأزمَينِ قَلائــصٌ وهلْ للقِبابِ البيضِ فيهــا تَــدافُعُ
وهلْ لي بجمعِ الشَّملِ في جمعٍ مُــسعِدٌ وهلْ لليالي الخَيْفِ بــالعُمرِ بــائِعُ
وهلْ سَلَّمَتْ سلمى علــى الحَجَــرِ الَّــذي بِهِ العَهْدُ والتفَّتْ عليــهِ الأصــابِعُ
وهلْ رَضَعتْ منْ ثــدي زَمــزَمَ رَضْــعةً فلا حُرِّمتْ يومًا عليها المَراضِعُ
لعـــلَّ أُصَـــيحابي بمكَّـــةَ يُبْـــرِدُوا بذِكْرِ سُلَيْمى ما تُجِــنُّ الأضــالِعُ
وعــلَّ اللُّيَــيْلاتِ التـــي قــدْ تَــصَرَّمَتْ تَعودُ لنا يومــاً فيظفَــرَ طــامِعُ
ويَفْـــرَحَ مَحْـــزُونٌ ويَحيَـــا مُتَـــيَّمٌ ويــأنَسَ مُــشتاقٌ ويلتَــذَّ ســامِعُ

نلاحظُ من خلال التركيز على صوت العين جماليّة هذا الصوت، الذي يبعث على الشدّة وأنين البكاء والنشيج، موظّفًا مَعَه أسلوب الاستفهام الذي لا إجابةَ له، لتزيد بذلك حرقة الشاعر، وقد ورد صوت العين ستًّا وسبعينَ مرّةً في خمسةٍ وعشرين بيتًا، في نحوِ ثلاثمئةِ لفظةٍ، وهو عددٌ كبير، إضافةً إلى تكاتفِ بعضِ الجماليّات اللغوية لتكثيف الدلالة، ومنها:

١- تمازج الأصوات التي تساند دلالة صوت العين، ومنها (الهاء والميم والقاف)، وكلّها أصوات لها دلالات تبعث على النَّفَسِ المتحسّر الطويل بـــ(الهاء)، والأنين المُبكي بـــ(الميم)، والزجر والشدّة والحرقة بـــ(القاف).

٢- أسلوب التمنّي بـــ(ليت شعري)، (هل) وهذا الأسلوب يدلّ على شدّة الشوق بورود المكان، وإراحة النفس بسماع أخباره.

٣- أسلوب الاستفهام المتكرر، فقد تكرر الاستفهام في بداية كل بيت تقريبًا بـــ(هل)، والذي يدلّ على تساؤل الروح عن شفائها بالإجابة، إطفاءً لحريقِ الشوق إلى تلك الأرض المقدّسة، إضافةً إلى (أم)، التي تدلّ على ضياع فكر الشاعر وبعدِه عن الإجابة الشافية.

وبهذا فقد وُفّقَ الشاعر في توظيف الأصوات ودلالاتِها، واعتمد على استخدام أساليب الإنشاء، ليُعبّرَ عما يختلج في قلبه من مشاعرَ جيّاشةٍ، وشوقٍ عارمٍ إلى مكّةَ، تلكَ الأرض المباركة المُطهّرة.

وبعد كلّ هذا، يغلبُ علينا اليقينُ أنّ ابنَ الفارضِ قد اعتنى بهذا الأمر اعتناءً كبيرًا، فتكرار الأصوات عاملٌ مهمٌّ لإبراز الدلالة.

تكرار التركيب: (النسق التركيبي)

من الأساليب اللغوية القادرة على إثارة الإيقاع الموسيقي في البيت الشعريّ، أسلوب النسق التركيبيّ الذي يمثّل ظاهرةً صوتيّة بارزةً، تعمل على تكثيف البيت الشعري دلاليًّا، معتمدةً على التآلف بين البنية النحوية والبنية الصرفية، لينتج عنهما بنية موسيقيَّة كاملة، من خلال "التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيتٍ شعري أو في مجموعة أبيات شعرية"(١)، فظاهرة النسق التركيبي، تتمحور حول التشابه بين جملتين في بيت شعري واحد أو في بيتين متتاليين.

تكرار التركيب(النسق التركيبي) في شعر ابن الفارض:

ففي بيت ابن الفارض –على سبيل المثال– [الكامل]:

وترابُـــــه نَـــــدِّي الــــذَّكِيُّ ومَـــــاؤُه   وِرْدي الرَّوِيُّ وفي ثراه ثرائـــي(٢)

لقد قام النسق التركيبي بتحقيق التوازن الدلالي والصوتي والصرفي والنحوي، وقد أدى إلى الانسجام التام بين التركيب والإيقاع، في (وترابُه ندِّي الذَّكيُّ) وفي (وماؤه ورْدي الرويُّ)، فلقد جاء التوازن الدلاليّ، في أنّ الشاعر أراد أن يبيّن فكرتين في جملتين متقابلتينِ، والجملتان على سبيل الشرح، هما:

- الجملة الأولى: ترابه يُعتبر أحلى راحة ذكيّة.
- الجملة الثانية: ماؤه يُعتبر أكثر ماءٍ يروي.

أمّا التوازن الصوتي بين الجملتينِ، فقد جاءت الأصوات المشكّلة للجملة الأولى متشابهةً كثيرًا مع الأصوات المشكّلة للجملة الثانية، وفي ما يلي الأصوات المشتركة بين الجملتين:

١_ تحليل الخطاب الشعري، ص ٢٥.

٢_ ديوان ابن الفارض، ص ٦٨.

- (الألف والهاء) في (ترابه، وماؤه)، (الدال المشدّدة والياء) في (ندّي ووِردي)، (الياء المشدّدة) في (الذكيّ، والرويّ).

أما التشابه في التركيب الصرفيّ، فهو في أنّ البنية الصرفية التي قامت عليها كلُّ كلمة في الجملة الأولى تكاد تكون مشابهة للبنية الصرفية لكلِّ كلمة مقابلة لها في الجملة الثانية.

- كلمة (نَدِّي) جاءت على صيغة (فَعْلي)، وكلمة (الذّكِيُّ) جاءت على صيغة (الفعيلُ).
- وكلمة (وِرْدي) جاءت على صيغة (فِعْلي)، وكلمة (الرَّوِيُّ) جاءت على صيغة (الفعيلُ).

ومن هنا جاء التشابه بين الصيغتين الصرفيتينِ.

والتشابه في التركيب النحوي ممثّل بالتالي:

- مبتدأ (ترابه)، خبر (ندِّي)، نعت (الذكيُّ).
- مبتدأ (ماؤه)، خبر (وردي)، نعت (الرويّ).

إن التشابه بين التركيبين النحويينِ ظاهرٌ واضحٌ، فالشاعرُ شابَهَ في بيت شعري واحد بَيْنَ تركيبينِ نحويينِ (مبتدأ، خبر، نعت)، (مبتدأ، خبر، نعت).

ولا يخلو شعر ابن الفارض من النسق التركيبي، بل على العكس تمامًا، فقد غالى ابن الفارض في استخدام المحسنات البديعيّة، ومنها آليّة النسق التركيبي، فهي تُعتبر وسيلةً لصنع الإيقاع الموسيقيّ العذب من خلال تكرار جملتينِ متشابهتينِ صوتيًّا، وصرفيًا، ونحويًّا، ولجَعل الدلالة مُكثّفةً من خلال تقسيم البيت إلى وحدتين تركيبيّتينِ أو أكثر، وهذا ما كان يسعى إليه الشعراء الصوفيّون عامّة، وابن الفارض خاصّةً، فهو يريد أن يشابه بين الجُمَلِ الواردة في البيت الشعريّ – من خلال التلاعب اللغويّ فيها– ليصنعَ منها إيقاعًا موسيقيًّا مُطربًا، وبين مشاعره الطَّرِبَةِ الراقصة في صدرِه على آثار الحبّ الإلهيّ الذي من شأنه أن يزلزلَ القلبَ.

ويقول ابن الفارض [الكامل]:

وشَكَتْ بَضاضَةُ خدِّه منْ ورْدِه   وحَكَتْ فَظَاظَةُ قَلْبِه الفولاذا [1]

لقد أحدثَ النسق التركيبي بين (وشَكَتْ بَضاضَةُ خدِّه) وبين (وحَكَتْ فَظَاظَةُ قَلْبِه)، في البيت السابق إيقاعيّةً موسيقيّةً ظاهرةً، في تكرار جملتين متشابهتين في التركيب الصرفي والنحويّ، فلقد جاءت الكلمات (شكتْ، بضاضةُ، خدّه) في الجملة الأولى متشابهةً صرفًا ونحوًا، مَعَ الكلمات (حكتْ، فظاظةُ، قلبِه) في الجملة الثانية. ففي التركيب الصرفي جاءتْ زِنَةُ الكلمات في الجملة الأولى على التوالي (فَعَتْ•، فَعَالةُ، فَعْلِه)، وجاءتْ زنةُ الكلمات في الجملة الثانية على التوالي (فَعَتْ، فَعالةُ، فِعْلِه)، وهذا التشابه الصرفيّ، يُحدثُ إيقاعًا موسيقيًّا ظاهرًا وجليًّا أثناء نطق البيت، وكأنّ الكلمات تتراقصُ على فم الناطقِ بالبيت. والتركيب النحوي بين الجملتين متشابهٌ في أنّ المواقع الإعرابيّة للكلمات في الجملة الأولى على التوالي (فعل، وفاعل، مضاف إليه) والمواقع الإعرابية للكلمات في الجملة الثانية على التوالي (فعل، وفاعل، ومضاف إليه) وبهذا تنتج الإيقاعيّة، وتنتج مَعَها الدلالة الخفيّة في أنّه لا فرقَ بين رقّة خدّ المحبوب – وهو أمرٌ يعجب الشاعر–، وبين قسوة قلبِ المحبوب التي تحاكي الفولاذ، وإنْ كان هذا الفرق مُستغربًا وغيرَ ظاهرٍ، إلاّ أنّ الشاعر يرى أنّ الرقّة من حقّ المحبوب؛ لأنه يستحقّ أن يُتغزّل برقّته، وأنّ القسوةَ أيضًا من حقّه؛ لأنّه يجافي الشاعر ولا يَصلُه، فالشاعر يعمل على توحيد صفات المحبوب (توحيد الرقة مع القسوة)، فوحّدَ التركيبينِ وشابَه بينهما.

---

١ _ ديوان ابن الفارض، ص ١٨.

• إذا اعتبرنا أنّ الألف المحذوفة بسبب اتصال تاء التأنيث بالفعل محذوفة في الوزن الصرفي أيضًا، ويقابلها اللام.

ويقول ابن الفارض [الكامل]:

فهمُ هــمُ صَــدُّوا دَنــوا وَصَــلوا جَفَــوا غَدَرُواوَفَوا هَجَرُوارَثَوا لــضنائي[1]

لقد جاء النسقُ التركيبيّ ظاهرًا يبعثُ على صنع إيقاعٍ موسيقيّ عذبٍ، ذلك أنّ الشاعر قد وزّع على طولِ البيت أفعالاً متشابهةً صرفًا ونحوًا، فكثّفَ البيت الشعريّ بكلمات تحمل نفس القالب والإيقاع الصوتيّ، باختلاف دلالة كل منها، والتشابه بين كلّ هذه الأفعال جاء في التركيب النحويّ، فقد جاءتْ ثمانيةُ أفعالٍ ماضيةٍ متّسقةً في ما بينها، فكلّها (فعل، وفاعل ضمير متصل)، إلاّ أنّ الشاعر قد وزّع الكلمات – من ناحية التركيب الصرفيّ- توزيعًا آخرَ؛ فقد جاء الفعل الأول (صدّوا)، والفعل الثالث (وصلُوا)، والفعل الخامس (غَدَروا)، والفعل السابع (هجروا)، على صيغة (فَعَلوا). أمّا الفعل الثاني (دَنَوا)، والفعل الرابع (جَفَوا)، والفعل السادس (وَفَوا) والفعل الثامن (رَثَوا) على صيغة (فَعَوا). وقد أحدثَ هذا الترتيبُ إيقاعًا موسيقيًّا سلسًا.

ويقول ابن الفارض [البسيط]:

أرواحَ نعمــانَ هــلاًّ نــسمةٌ ســحرًا وماءَ وَجْرَةَ هــلاًّ نهلــةٌ بفــمِ

فمِنْ فــؤادي لَهيــبٌ نــابَ عــنْ قَــبَسٍ ومِنْ جُفونيَ دَمْعٌ فاضَ كالــدِّيَمِ[2]

لقد أحدثَ النسق التركيبي إيقاعًا موسيقيًّا مُطربًا، وذلك في التشابه بين الجملة الأولى من البيت الأول (أرواحَ نعمانَ هلاًّ نسمةٌ)، وبين الجملة الثانية (وماءَ وجرةَ هلاّ نَهلةٌ)، في التركيب النحوي ، فالمواقع الإعرابية للكلمات في الجملة الأولى على التوالي(منادى، مضاف إليه، حرف يفيد التحضيض، مبتدأ)، والمواقع الإعرابية للكلمات في الجملة الثانية على التوالي (منادى، مضاف إليه، حرف يفيد التحضيض، مبتدأ)، ولعلّ دلالة الاتّساق التركيبي في الجملتين تنبع مِنْ

١ــ ديوان ابن الفارض، ص ٦٧.

٢ــ السابق، ص ٧٢.

أنّ الشاعر مشتاقٌ جدا إلى تلك الديار، يريد أن ينالَ منها أيَّ شيءٍ يصبّره على فراقها، فإمّا أن ينالَ نسيمًا منها يزورُه في علّتِه، أو أنْ ينال شربةً من مائها، فشابَه بين الجملتينِ، لكي يشابَه بين المعنيينِ (النسيم، والشُرب)، فإنّ النسيم والشرب متشابهان في أنّهما يشكّلان سببًا واحدًا لإبقائه على قيد الحياة، فهو ربما لا يحتمل فراقَ الديار وربما لا يصبر، وهذا ما يظهر جليًّا في البيت الثاني إذْ يعترف أنّه قد بذلَ لها من قلبه نارًا ملتهبةً، ومن جفونِه دمعًا وافرًا، وهذان الأمران (حرقة القلب، والبكاء) متشابهان؛ لأنّهما – معَ اختلاف هيئة كلّ منهما– إلاّ أنّهما يشكّلان أثرًا واحدًا من آثار الفراق.

والتشابه بين الجملتين في البيت الثاني تشابهٌ نحويٌّ، فالمواقع الإعرابية للكلمات في الجملة الأولى (فمِنْ فؤادي لَهيبٌ نابَ عنْ قَبَسٍ) هي على التوالي(حرف جر، واسم مجرور، ومبتدأ مؤخر، وفعل ماضٍ، وحرف جر، واسم مجرور)، والمواقع الإعرابية للكلمات في الجملة الثانية (ومِنْ جُفونيَ دَمْعٌ فاضَ كالدِّيَمِ) على التوالي (حرف جر، واسم مجرور، ومبتدأ مؤخر، وفعل ماضٍ، وحرف جر، واسم مجرور). والشكل التالي يوضّح المقابلة التشابهيّة بين الجُمَلِ الأربعِ:

أرواحَ نعمانَ هلاَّ نسمةٌ

↓ ↓ ↓ ↓

ماءَ وَجْرَةَ هلاَّ نهلةٌ

فمِنْ فؤادي لَهيبٌ نابَ عنْ قَبَسٍ

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

ومِنْ جُفونيَ دَمْعٌ فاضَ كـــــ الدِّيَمِ

إنّ التشابه التركيبيّ بين الجمل، هو ما يصنع في البيت الشعريّ الإيقاعيّةَ الموسيقيّةَ، التي تَظْهرُ جليّةً من خلال النطقِ بجملتين متشابهتينِ في التركيب النحويّ، ومن الأنساق ما يأتي التشابهُ في جُمَلِها تشابهًا صوتيًّا وصرفيًّا ونحويًّا، ومنها ما يقتصر على التشابه في التركيب الصرفي والنحوي، ومنها ما يقتصر على التشابه النحويّ. وفي كل الحالات، ثمّةَ إيقاعٌ نابعٌ من تكرار جملتين أو أكثر بقالبٍ واحدٍ.

ويقول ابن الفارض[الطويل]:

صَــفاءٌ ولا مــاءٌ ولُطْــفٌ ولا هَــوىً   ونورٌ ولا نارٌ وروحٌ ولا جِسْمُ[1]

لقد قسّمَ الشاعرُ البيت الشعريّ إلى أربع جمل متّسقة متشابهة في التركيب النحوي؛ فالمواقع الإعرابية للكلمات في كلِّ جملةٍ جاءت على التوالي (خبر، وحرف استئناف، وحرف نفي، ومبتدأ)، ولعل دلالة التركيب من خلال تكرار حرف النفي (لا)، أنّ الشاعر قد احتكر لنفسه معرفة الخمر دون غيره، وأنّ الخمر لا يدركها إلا ذو قلبٍ كقلبِ الشاعر، ودلالة الخمر، كما سَلَفَ، تعود إلى الحبّ الإلهيّ الخالص، وإلى الذات الإلهيّة، فهو يريد من ذكر تفاصيل الخمر ذكر ماهيّة الحبّ الإلهيّ لدى المريدين، فهذا البيت من قصيدتِه الخمريّة، وهي قصيدةٌ تتطرّق إلى ذكر الخمر، وفي البيت السابق دلالة واضحة على ذكر صفات هذه الخمر التي تعودُ إلى الحبّ الإلهيّ المختصّ بينَه وبين الله.

١ ــ ديوان ابن الفارض، ص ٨٢.

ويقول ابن الفارض [البسيط]:

أعــوامُ إقبالـــه كـــاليومِ فـــي قِــصَرٍ   ويَوْمُ إعراضِه في الطّولِ كالحججِ[1]

نلاحظُ في البيت الشعري أنّ الاتّساق بين الجملتينِ (أعوامُ إقباله كاليومِ في قِصَرٍ)، و(ويَوْمُ إعراضِه في الطّولِ كالحججِ)، المكوّنتينِ مِنْ (مبتدأ، ومضاف إليه، ومضاف إليه، وجار ومجرور، وجار ومجرور آخر)، هو اتّساقٌ ظاهرٌ ونسقٌ يولّدُ بنيةً موسيقيّةً تسري على كامل البيت، ودلالة هذا النسق هي أنّ مدّة الإقبال وعودة الودّ قصيرة، ومدّة الإعراض والبِعاد طويلة، فالحال متعددة لدى المحبوب، أمّا الحال لدى الشاعر فواحدةٌ.

ويقول ابن الفارض [البسيط]:

فإنْ نأى ســـائِرًا يـــا مُهجَتـــي ارتَحِلـــي   وإنْ دَنا زائِرًا يا مُقلتي ابتهجي[2]

استطاع الشاعرُ في البيت السابق، أن يأتيَ بجملتين متشابهتينِ، في التركيب الصوتيّ، والصرفي، والنحوي، من خلال التلاعب اللغويّ بالكلمات، فقد جاء التشابه بين الجملتين على المستوى الصوتيّ ممثّلاً بالآتي:

- إن نأى = إن دنا
- سائرًا = زائرًا
- يا مهجتي = يا مقلتي
- ارتحلي = ابتهجي

فكلمة (نأى)، متشابهةٌ صوتيًّا مَع الكلمة (دنا) والتشابه في النون والألف، وكلمة (سائرًا)، متشابهة صوتيًّا مع كلمة (زائرًا) في كلّ أصواتِها مع اختلاف في (السين، والزاي)،

١ـــ ديوان ابن الفارض، ص ٨٥.

٢ـــ السابق، والصفحة ذاتها.

وكلمة (مهجتي) متشابهةٌ صوتيًّا مع كلمة (مقلتي) مع اختلاف في (الهاء، والقاف)، و(الجيم، واللام)، وكلمة (ارتحلي) متشابهةٌ مَعَ كلمة (ابتهجي) في الألف والتاء والياء، ومختلفة في (الباء، والهاء، والجيم) والتي تقابل(الراء، والحاء، واللام). وعلى مستوى التركيب الصرفي جمَع الشاعر ثماني كلمات تحت أربعة أوزان، فكلمة (نأى) والتي تقابلها (دنا) تحت وزن (فَعَلَ)، وكلمة (سائرًا) والتي تقابلها (زائرًا) تحت وزن (فاعلاً)، وكلمة (مُهجتي) والتي تقابلها (مُقلتي) تحت وزن (فُعْلتي)، وكلمة (ارتحلي) والتي تقابلها (ابتهجي) على وزن (افتعلي)، وعلى المستوى النحوي جاءت الكلمات تحت أربعة مواقع إعرابية مكرّرة في الجملتين، فكلمتا (نأى، ودنا) فعلان ماضيان، وكلمتا (سائرًا، وزائرًا) حالان، وكلمتا (مهجتي، ومقلتي) مناديان، وكلمتا (ارتحلي، وابتهجي) فعلا أمر. مَعَ تكرار أداة الشرط والنداء (إن، ويا).

فالجملتان متشابهتان على المستوى الصوتيّ، والصرفي، والنحوي، وقد أحدثَ هذا الاتّساق إيقاعًا وبنيةً صوتيّةً تكتنفُ البيتَ من أولّه إلى آخره. ودلالةُ هذا النسق التركيبيّ تعودُ إلى معنى الرجاء والخوف ممّا يفعله المحبوب به، فالعاشق يبقى طوالَ الدهرِ يفكّر في معشوقِه من ناحيتينِ، الأولى: الحزن الذي يعتريه عند فراقِه، والأُخرى: السعادة التي تكتنفه عند اللقاء به. فالأمران متّحدان في نفس العاشق، ومن هنا وحّدَ الشاعرُ بين الجملتين وشابَه بينهما.

ويقول ابن الفارض [الكامل]:

فسَمِعْتُ ما لـمْ تَـسمَعي ونَظَـرْتُ مـا لمْ تَنْظُرِي وعَرَفْتُ ما لمْ تَعْرِفـي[1]

تحصّلتِ الإيقاعيّة الموسيقيّة في البيت السابق من خلال تكثيف البيت إلى ثلاثِ جُمَلٍ متّسقة ومتشابهة في ما بينها، وهي (فسمعتُ ما لم تسمعي)، و(نظرتُ ما لم تنظري)، و(عرفتُ ما لم تعرفي)، على المستوى الصرفيّ، والمستوى النحويّ.

١ــ ديوان ابن الفارض، ص ٩١.

المستوى الصرفيّ: الجملة الأولى (سمعتُ، وتسمعي) (فعلتُ، وتفعلي)، والجملة الثانية (نظرتُ، وتنظري) (فعلتُ، وتفعلي)، والجملة الثالثة (عرفتُ، وتعرفي) (فعلتُ، وتفعلي). وعلى المستوى النحويّ، جاءت مواقع الكلمات في الجملة الأولى (فعل، وفاعل، وأداة وصل، وحرف نفي، وفعل مضارع)، وفي الجملة الثانية (فعل، وفاعل، وأداة وصل، وحرف نفي، وفعل مضارع)، وفي الجملة الثالثة (فعل، وفاعل، وأداة وصل، وحرف نفي، وفعل مضارع). فقد استخدم الشاعر تركيبًا واحدًا متشابهًا على المستويين الصرفيّ والنحويّ، وأنشأ منه ثلاثَ جُمَلٍ مختلفة الكلمات والدلالات.

ويقول أيضًا [الطويل]:

أروحُ بقلـــــبٍ بالـــــصَّبابَةِ هـــائِمٍ وأغْدو بطَــرْفٍ بالكآبَــةِ هــامِ [1]

لقد استخدمَ الشاعرُ في نظم البيتِ جملتين متشابهتينِ، على المستويين الصرفي والنحوي، فالجملة الأولى (أروحُ بقلبٍ بالصَّبابَةِ هائِمٍ) متشابهة مَعَ الجملة الثانية (وأغْدو بطَرْفٍ بالكآبَةِ هامِ) في زنة كلماتها، إذْ جاءت زنةُ الكلمات في الجملة الأولى على التوالي (أفعلُ، وفَعْلٍ، والفَعَالةِ، وفاعل)، وفي الجملة الثانية (أفعلُ، وفَعْلٍ، والفَعَالةِ، وفاعل)، وعلى المستوى النحويّ جاءت مواقع الكلمات إعرابيًّا في الجملة الأولى (فعل مضارع، وجار ومجرور، وجار ومجرور آخر، ونعت)، ومواقع الكلمات في الجملة الثانية (فعل مضارع، وجار ومجرور، وجار ومجرور آخر، ونعت). وهنا تكمن الإيقاعيّة الموسيقيّة التي اكتنفت البيت من أولّه إلى آخره، باستخدام جملتين على تركيبٍ صرفيّ ونحويّ واحد.

لقد حضرتْ آليةُ النسق التركيبيّ في شعر ابن الفارض حضورًا بارزًا؛ إذ إنها سلاحٌ لغويٌّ بارزٌ لدى الشعراء الصوفيّين ومنهم ابن الفارض؛ واستطاعَ أنْ يشابهَ بينَ ما يجول في

---

١ _ ديوان ابن الفارض، ص ٩٦.

صدرِه من طَرَبِ القلبِ وتراقصِ النبضاتِ، وبينَ إطرابِ اللغةِ المستمدّ من التلوين الصوتيّ، باستخدام النسق التركيبيّ المعتمد على التوليف بين العنصر الصوتي والعنصر الصرفي والعنصر النحوي، للوصول إلى الدلالةِ المقصودة.

المقاطع الصوتيّة:

إنّ الصوت اللغويّ هو العنصر الأول في تشكيل الكلام عن طريق تضامّ الأصوات حتى تتآلف الكلمات، ويُعتبر المقطع الصوتيّ ماثلاً بين الصوت والكلمة، وقد أورد كمال بشر تعريفًا للمقطع الصوتيّ إذ قال:" إنّ المقطع من حيث بناؤه المثاليّ أو النموذجيّ أكبر من الصوت وأصغر من الكلمة"[١]. ويُعتبر المقطع الصوتيّ جزءًا لا يتجزّأ من بنية الكلمة، فالكلمةُ تتشكّلُ من مقطعٍ صوتيٍّ واحدٍ أو أكثر. وقد جاء في تعريف أحمد مختار عمر للمقطع الصوتيّ بأنّه:" تتابعٌ من الأصوات الكلاميّة، له حدٌّ أعلى أو قمة إسماع طبيعيّة تقع بين حدّين أدنيينِ من الإسماع"[٢].

وقد أورد كمال بشر " أنّ المقطع الصوتيّ في العربية يتماز بمجموعة من الخواصّ العامّة ومنها:

١- المقطع في العربيّة يتكون من وحدتين صوتيين (أو أكثر) إحداهما حركة، فلا وجود لمقطع من صوت واحد، أو مقطع خالٍ من الحركة.

٢- المقطع لا يبدأ بصوتين صامتين، كما لا يبدأ بحركة.

٣- لا ينتهي المقطع بصوتين صامتين إلا في سياقات معينة، أي عند الوَقْف أو إهمال الإعراب.

١_ علم الأصوات، ص ٥٠٣.

٢_ دراسة الصوت اللغويّ، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ١٩٨١، ص ٢٤١.

٤- غاية تشكيل المقطع أربع وحدات صوتيّة (بحسبان الحركة الطويلة وحدة واحدة)"[١].

ويضيف كمال بشر:" إننا بهذا التحديد الضابط للخواصّ العامّة المميزة للمقطع في العربيّة أمكننا الوصول إلى تعيين ستة أبنية أو أنماط للمقطع في هذه اللغة. وقد صنفنا هذه الأنماط إلى ثلاث طوائف، هي: القصيرة، والمتوسطة، والطويلة"[٢].

* **المقطع القصير**: "يتكون من صامت وحركة قصيرة، ويرمز إليه بالرموز العربيّة (ص ح)•، ومثاله ثلاثة المقاطع في (كَتَبَ)"[٣]. إذ إنّ الفعل كَتَبَ مكوّن من المقاطع كَ، تَ، بَ، فالصامت فيه هو الكاف، والحركة القصيرة هي الفتحة، والصامت الثاني هو التاء، والحركة القصيرة هي الفتحة، والصامت الأخير هو الباء، والحركة القصيرة هي الفتحة.

* **المقطع المتوسّط**: "وهو ذو نمطين، النمط الأول: صوت صامت، وحركة قصيرة، وصوت صامت، (ص ح ص) ومثاله المقطع الأول في (يَكْتُبُ)"[٤] فالمقطع المتوسط في الكلمة هو (يَكْ) والياء هي نصف الصامت، والحركة القصيرة هي الفتحة، ثم الصامت الكاف. والنمط الثاني:" صوت صامت، وحركة طويلة (ص ح ح) ومثاله المقطع الأول في (كاتب)"[٥].

فالمقطع المتوسط هنا هو (كا)، الصامت فيه هو الكاف، والحركة الطويلة هي الألف).

* **المقطع الطويل**: "وهو ذو ثلاثة أنماط. النمط الأول: صوت صامت، وحركة قصيرة، و صوت صامت، وصوت صامت (ص ح ص ص)، ومثاله (بَرّ)، وهذا المقطع مشروطٌ

١_ علم الأصوات، ص ٥٠٩.

٢_ السابق، ص ٥١٠.

• الرمز (ص) يعني صوت صامت، والرمز (ح) يعني حركة قصيرة، والرمز (ح ح) يعني حركة طويلة.

٣_ السابق، والصفحة ذاتها.

٤_ السابق، والصفحة ذاتها.

٥_ السابق، ص ٥١١.

وقوعه بالوقف أو عدم الإعراب"[1]. فالصامت فيه هو البـــاء، والحركـــة القـــصـــيرة هـــــي الفتحـــة، والصامت الثاني فيه هو الراء، والصامت الأخير فيه هو الـــراء الأخـــرى. والـــنمط الثاني:" صوت صامت، وحركة طويلة، وصوت صامت، وصوت صامت (ص ح ح ص ص)، ومثاله المقطع الثاني في نحو (مَهامّ) وهذا المقطع مشروط وقوعه بالوقف أو عدم الإعراب"[2]. والمقطع الطويل هو (هامّ) فالصامت فيه هو الهاء، والحركة الطويلة هي الألـــف، والـــصامت الآخر هو الميم، والصامت الآخر هو الميم الثانية. والنمط الثالث:" صوت صـــامت، وحركـــة طويلة، وصوت صامت (ص ح ح ص) ومثاله المقطع الأول في (ضـــالّين)، وهـــذا المقطـــع مشروط وقوعه بواحد من اثنين: أن يكون الصوت الصامت الأخير مدغمًا في مثله كمـــا فـــي المثال المذكور، أو في حال الوقف أو عدم الإعراب[3]. فالمقطع هو (ضالّ)، والصامت فيه هو الضاد، والحركة الطويلة هي الألف، والصامت الآخر هو اللام.

دلالة المقاطع الصوتيّة:

لعلّ الدلالة الصوتيّة التي تنبع من المقطع الصوتيّ، ترجع إلى أنّ الشاعرَ يبثّ ما يختلج في صدره من مشاعرَ وأحاسيس من خلال التركيز على آليّة ترتيب المقاطع الصوتيّة وتكرارها والسيطرة عليها بما يخدم الدلالة المقصودة. فإذا تزاحمت المشاعر في صدره تزاحمت المقاطع الصوتيّة، وإذا أراد أن يزفرَ في وجه الآلام استخدم لذلك المقاطع الطويلة التي فيها استطالة ومدّ لما يصاحب الزفرة من مدّ وتأوّه. فتضامُّ الأصوات تضامًّا معيّنًا، بالإضافة إلى ما تمتلكه هـــذه الأصوات من صفات، وبمساعدة الحركات، كل هذا يبعث على دلالة معيّنةٍ يقصدها الشاعر.

١_ علم الأصوات، ص ٥١١.

٢_ السابق، والصفحة ذاتها.

٣_ السابق، والصفحة ذاتها.

و دلالة المقاطع الصوتيّة تكمن في تكرارها، والتركيز على طاقات الأصـــوات، ودور الحركات في تشكيل البنية المقطعية المستخدمة في البيت. يقول المتنبي: [من الكامل]

دِمَنٌ تَكاثَرَتِ الهمومُ عليَّ في عَرَصاتِها كَتَكاثُرِ اللوّامِ

لقد كان لتكرار المقاطع الصوتيّة – خصوصًا المقاطع القصيرة– في البيت السابق دلالةٌ واضحة لا تخفى، وهي الدلالة على تكاثر الهموم في وقوف الشاعر بتلك الدِّمَن، وقد شبّه هـذا التكاثر بتكاثر اللوّام. إذْ برزت المقاطع القصيرة [دِ (ص ح)، مَ (ص ح)، (في كلمة دِمَـنٌ)، تَ (ص ح)، ثَ (ص ح)، رَ(ص ح)، (في كلمة تكاثرت)، هُ (ص ح)، مُ (ص ح)، في كلمـة (الهموم) عَ (ص ح)، في كلمة (علَـيّ)، عَ (ص ح)، رَ (ص ح)، تِ (ص ح)، (فـي كلمـة عَرَصاتها) كَ (ص ح)، تَ (ص ح)، ثُ (ص ح) (في كلمة كَتَكاثر). فلا تخفى علـى قـارئ البيت تلك الدلالة، خصوصا إذا ركّز القارئ في نطقه البيتَ على إبراز المقاطع الصوتيّة، فقـد أكثرَ الشاعر من المقاطع القصيرة ليبيّنَ كثرة الهموم التي ساورته أثناء وقوفه على الدمن.

وفي قول امرئ القيس: في وصف الخيل [من الطويل]

مِكَـــــرٍّ مِفَـــــرٍّ مُقبِـــــلٍ مُدبِـرٍ مَعًا كجلمودِ صخرٍ حطَّه السيلُ مِنْ عَلِ

فإننا نلاحظ من خلال التشكيل المقطعي الموفّق لكلمات البيت، دلالة سرعة جريان الخيل وطريقة ركْضه، فقد جاء التشكيل المقطعيّ في الكلمة (مِكرٍّ) من ثلاثة مقاطع، مقطع قـصير(مِ) (ص ح)، ومقطع متوسط (كَرْ) (ص ح ص)، ومقطع متوسـط آخـر(رِن) (ص ح ص)، إذ يُعتبر التنوين نوناً ساكنةً(رِنْ). ومثلها مقطعيًّا (مِفرٍّ)، وجاء التشكيل المقطعي في الكلمة(مُقبلٍ)، من ثلاثة مقاطع، مقطع متوسط(مُـقْ) (ص ح ص)، ومقطـع قـصير(بِ) (ص ح)، ومقطـع متوسط(لِنْ) (ص ح ص)، ومثلها مقطعيًّا (مدبر). ونلاحظ أنّ التشكيل المقطعيّ النهائيّ للكلمات

الأربع قد ساعد على إبراز صيغتين صرفيتين كان من شأنهما أنْ يدلاّ على طريقة جريان الخيل وسرعتِه من خلال النطق بالبيت مَع التركيز على تلك المقاطع.

<u>دلالة المقاطع الصوتيّة في شعر ابن الفارض:</u>

اهتمّ ابن الفارض بإبراز دلالة المقاطع؛ لأنّ الشعر الصوفيّ يصفُ في أغلب الأحيـان تلكَ الحالة الشعوريّة التي يكون فيها قلبُ الصوفيّ مضطربًا راقصًا طَرِبًا علـى آثـار الحـبّ الإلهيّ، وبالتالي لا بدّ أن تظهر دلالة المقاطع الصوتيّة جليّةً في شعرِه. ومن أمثلة دلالة المقطع الصوتيّ في شعرِه، قولُه: [من الكامل]

يـــا راميًا يرمي بِسَـــهْمِ لِحاظِه　　　عن قَوْسِ حاجبه الحَشا إنفاذا[١]

نلاحظ في البيت السابق تكرار المقاطع المتوسطة (يا) (نصف الـصامت ح ح)، (را) (ص ح ح)، (حا) (ص ح ح)، (حا) (ص ح ح)، (شا) (ص ح ح)، (فا) (ص ح ح) ، (ذا) (ص ح ح)، ودلالة تكرار هذه المقاطع المنتهية بألف مدّ، أنّ الشاعر يريـد أن يبـثّ حـسرتَه المتمثّلة بتأثير سِهام اللواحظ عليه، فأخذ ينادي عليه، وقد ساعد تكرار المقاطع المتوسطة علـى تبيان دلالة النداء المصحوبِ بالترجّي والحسرة.

ويقول ابن الفارض: [من الكامل]

أرَجُ النسيم سرى من الزوراء　　　سَحَرًا فأحيا ميّتَ الأحياءِ [٢]

نلاحظ تركيز الشاعر على المقاطع القصيرة التي من شأنها أن تبيّن دلالةَ سَرَيان النسيم سريانًا هادئًا متّزنًا، والذي دلّل على هدوء واتّزان هذا السريان، كثرة المقاطع القصيرة، مثل (أَ) (ص ح)، (رَ) (ص ح)، في (أرج)، و(نَ) (ص ح)، و(مِ) (ص ح) (في النـسيم)، و(سَ) (ص

١ــ ديوان ابن الفارض، ص ١٧.

٢ــ السابق، ص ٦٦.

ح) (في سرى)، و(مِ) (ص ح) في (من)، و(سَ) (ص ح)، و(حَ) (ص ح) في (سَحَرًا). فعند النطق بالبيت مع التركيز على المقاطع الصوتيّة نلاحظ ذلك الهدوء المصاحب لسريان النسيم.

ويقول ابن الفارض:[من الكامل]

فَهُمُ هُمُ صدّوا دَنوا وَصَلوا جَفَوا غَدَروا وَفَوا هَجَروا رَثَوا لضنائي[1]

نلاحظ من خلال البيت السابق تناوبَ المقاطع الصوتيّة، القصيرة، والمتوسطة، وقد جاءت هذه المقاطع على التوالي في كلمة (فَهُمُ) مقطعًا قصيرًا (فَ) (ص ح) ، مقطعًا قصيرًا(هُ) (ص ح)، مقطعًا متوسطًا (مُ)• (ص ح ح)، وفي كلمة (هُـمُ)، مقطعًـا قـصيرًا (هُ) (ص ح)، ومقطعًا متوسطًا(مُ) (ص ح ح)، وفي كلمة(صَدّوا) مقطعًا متوسطًا(صَدْ) (ص ح ص)، ومقطعًا متوسطًا (دوا) (ص ح ح)، وفي كلمة (دَنَوا) مقطعًا قصيرًا (دَ) (ص ح)، ومقطعًا متوسطًا(نَوا) (ص ح نصف الصامت)، وفي كلمـة (وَصَـلوا) مقطعًـا قـصيرًا (وَ) (ص ح)، ومقطعًـا قصيرًا(صَ) (ص ح)، ومقطعًا متوسطًا(لوا) (ص ح ح)، وفي كلمة (جَفوا) مقطعًا قصيرًا (جَ) (ص ح)، ومقطعًا متوسطًا(فوا) (ص ح نصف الصامت)، وفي كلمة (غَدَروا) مقطعًـا قـصيرًا (غَ) (ص ح)، ومقطعًا قصيرًا (دَ) (ص ح)، و مقطعًا متوسطًا(روا) (ص ح ح)، وفي كلمـة (وَفوا) مقطعًا قصيرًا(وَ) (ص ح)، ومقطعًا متوسطًا(فوا) (ص ح نصف الصامت)، وفي كلمة (هَجَروا) مقطعًا قصيرًا (هَ) (ص ح)، ومقطعًا قصيرًا (جَ) (ص ح)، ومقطعًا متوسـطًا(روا) (ص ح ح)، وفي كلمة (رَثوا) مقطعًا قصيرًا (رَ) (ص ح)، ومقطعًا متوسطًا (ثوا) (ص ح ح). ونستشعر من خلال تناوب وتوالي هذه المقاطع دلالة كثرة أنواع الأذى الذي ألحقه المحبوب به والذي خاطبه الشاعر بصيغة الجمع، فمن تكرار هذه المقاطع والتركيز عليها تتبع الدلالة.

١ــ ديوان ابن الفارض، ص ٦٧.

• بإشباع الضمة في الميم، أصبحت الحركة القصيرة حركةً طويلة.

ويقول ابن الفارض: [من الخفيف]

آه لو يسمح الزمان بِعودٍ فعسى أن تعودَ لي أعيادي[١]

لقد ركّز الشاعر على استخدام المقاطع المتوسطة التي تظهر فيها حرقته بالشوق إلى الرجوع إلى الأيام الخالية، وإلى ذكر ما مضى منها، ومنها (آ المكونة من أ، و ا) (ص ح ح)، و (ما) (ص ح ح) و (لي) (ص ح ح)، و (يا) (نصف الصامت ح ح)، و (دي) (ص ح ح)، والمقاطع المتوسطة سواءً كانت (ص ح ص) أو (ص ح ح) فإنّ أساسَها الدفقةُ الهوائيةُ الخارجة من الصدرِ، والتي يتمّ فيها تضامّ صائتين بعضهما ببعض، أو تضام صوت صامت وحركة طويلة، والتي من شأنها أن تدلّ على زفرة العاشقِ الملتاع، ويستطيع الشاعر من خلال استخدام المقاطع الصوتية المتوسطة استخدامًا سليمًا أن يبثّ ما يختلج في نفسه من مشاعرَ وأحاسيسَ جيّاشة تظهر في نطق البيت.

ويقول ابن الفارض: [من البسيط]

فإنّ نأى سائرًا يا مهجتي ارتحلي وإن دنا زائرًا يا مقلتي ابتهجي[٢]

نلاحظ من خلال البيت السابق دلالة المقاطع الصوتيّة على حالة الاضطراب التي كان يعيشها الشاعر مَعَ قرب محبوبه منه أو بعده، من خلال تكرار وتكثيف المقاطع الصوتية المتوسطة، خاصّة المقطع من نوع (ص ح ح)، ومنها (سا) (ص ح ح)، و (يا) (الياء نصف الصامت ح ح)، و(نا) (ص ح ح)، و (زا) (ص ح ح)، و(يا) (نصف الصامت ح ح). فكأنّه اضطراب مستخلصٌ من آهاتٍ يبثّها الشاعر على ما يعاني من تقلّب أحوال المحبوب مَعَه.

١_ ديوان ابن الفارض، ص ٧٦.

٢_ السابق، ص ٨٥.

ويقول ابن الفارض: [من الكامل]

سُقيًا لأيّامٍ مَضَتْ مَعْ جيرةٍ كانتْ ليالينا بهم أفراحا[1]

نلاحظ في البيت السابق، كثرةَ المقاطع المتوسّطة، وهي المقاطع التـــي اســـتطاع مـــن خلالها الشاعر أنْ يبثّ آلامَه المختلجة في صدرِه، فهو يذكر الأيام الخوالي، التـــي كانـــت مَـــعَ جيرانِه، ويحنّ إلى الماضي المنصرم. واستخدم لتبيان هذه الدلالة المقاطع الصوتية المتوســـطة، المتمثّلة في (سُقْ) (ص ح ص)، و(يَنْ)، (نصف الـــصامت ح ص)، و(أيْ) (ص ح نـــصف الصامت)، و (يا) (نصف الصامت ح ح)، و(مِـــنْ) (ص ح ص)، و(ضَـــتْ) (ص ح ص)، و(مَعْ) (ص ح ص)، و(جي) (ص ح ح)، (تِنْ) (ص ح ص)، و(كـــا) (ص ح ح)، و(نَـــتْ) (ص ح ص)، (يا) (نصف الصامت ح ح)، و(لي) (ص ح ح)، و(نا) (ص ح ح)، و(هِمْ) (ص ح ص)، و (أفْ) (ص ح ص)، و(را) (ص ح ح)، و(حا) (ص ح ح). فمع كثرة هذه المقاطع تكثر تنهّدات الشاعر توجّعًا على تلك الأيام الماضية.

١ ــ ديوان ابن الفارض، ص ٧٠.

الفصل الثاني

الأثر الصرفيّ للدلالة الصوتيّة في شعر ابن الفارض

أ- أثر صيغ الأفعال صرفيًّا للدلالة الصوتيّة:

ب- أثر صيغ المصادر صرفيًّا للدلالة الصوتيّة:

جـ- أثر صيغ المشتقات صرفيًّا للدلالة الصوتيّة:

الأثر الصرفيّ للدلالة الصوتيّة:

الكلمة تُقسم إلى اسمٍ، وفعلٍ، وحرفٍ، وثمّةَ اختلاف بين الاسم والفعل، من حيثُ أنّ الاسمَ يدلّ على "أنْ يثبتَ به المعنى للشيء من غيرِ أن يقتضيَ تجدّدُه شيئًا بعدَ شيء، وأمّا الفعل، فموضوعه على أنّه يقتضي تجدّد المعنى المُثبت به شيئًا بعدَ شيءٍ، فإذا قلتَ: (زيدٌ منطلقٌ) أثبتّ الانطلاقَ فعلاً له من غير أن تجعله يتجدّد ويحدث منه شيئًا فشيئًا، بل يكون المعنى فيه كالمعنى في قولك: (زيدٌ طويلٌ وعمرو قصيرٌ)، فكما لا يُقصد ههنا أنْ تجعلَ الطولَ والقصرَ يتجدّد ويحدث، بل توجبُهما وتثبتُهما فقط، وتقضي بوجودهما على الإطلاق كذلك لا تتعرض في قولك: (زيدٌ منطلقٌ) لأكثر من إثباته لزيد. وأمّا الفعلُ فإنّه يُقصد فيه إلى ذلك، فإذا قلتَ: (زيدٌ هو ذا ينطلقُ)، فقد زعمتَ أنّ الانطلاق يقع منه جزءًا فجزءًا، وإذا أردتَ أن تعتبره بحيثُ لا يخفى أن أحدهما لا يصلح في موضعِ صاحبه فانظرْ إلى قوله تعالى ﴿وَكَلْبُهُم بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِٱلْوَصِيدِ﴾[1]، فإنّ قولَنا: كلبُهم يبسط ذراعيه لا يؤدي الغرض، وليس ذلك إلا لأنّ الفعل يقتضي مزاولةً وتزجيةَ فعلٍ ومعنىً يحدثُ شيئًا فشيئًا"[2]. وهذا يعني أن الاسم يفيد الثبوت، والفعل يفيد التجدّد والتقلّب، "فإذا قلتَ: (خالد مجتهدٌ) أفاد الاسم (اسم الفاعل) ثبوت الاجتهاد لخالد، في حين أنّكَ إذا قلتَ: (خالد يجتهدُ)، فالفعل أفاد حدوث الاجتهاد له بعدَ أنْ لم يكنْ"[3]. وهذا يدلّ على أنّ ثمّةَ فرقًا بين الاسم والفعل، وقد أحدثَ هذا الفرقُ اختلاف البنية الصرفيّة بَيْنَ(مجتهد، ويجتهد). فإنّ البنية الصرفيّة تؤثّر في سَوْقِ المعنى إلى دلالةٍ معيّنة، فالبنية الصرفيّة لكلمة (مجتهد) ساقَت معنى الاجتهاد إلى دلالةِ الثبوت، والبنية الصرفية لكلمة (يجتهد) ساقت المعنى إلى دلالةِ التجدّد. فالاختلاف بين البنى الصرفيّة يلحقه اختلاف في الدلالات،

١ــ الكهف، الآية: ١٨

٢ــ دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المنار، مصر، ط٣، ١٩٩٢، ص ١٣٣.

٣ــ معاني الأبنية في العربيّة، فاضل السامرّائي، دار عمّار، عمّان، الأردن، ط١، ٢٠٠٥، ص ٩.

والزيادة على البنى الصرفيّة تلحقها زيادة على الدلالة، فثمّة فرقٌ بين (اجتهدَ، ويجتهدُ، واجتهدْ) فالأول يدلّ على الزمن الذي حصلَ فيه المعنى وانتهى، والثاني يدلّ على معنى الاجتهاد الآنيّ، والثالث يدلّ على الطلب والأمر.

ورأى علماء السلف أن اختلاف البنية الصرفيّة يُتبعُه اختلاف في المعنى الذي تؤدّيه، يقول ابن الأثير: "إنّ اللفظَ إذا كان على وزنٍ من الأوزان، ثمّ نُقِلَ إلى وزنٍ آخرَ أكثر منه في عدد الحروف، فلا بدَّ من أنْ يتضمّنَ من المعنى أكثر ممّا تضمّنه أولاً، ومن ذلك قولُهم: خَشُنَ واخشوشَنَ، فمعنى خشنَ دونَ معنى اخشوشنَ لما فيه من تكرير العين، وزيادة الواو، نحو: فعلَ وافعوعلَ"[1]. والزيادة في اخشوشن تدلّ على القوّة والتكثير.

ويقول سيبويه: "ومن المصادر التي على مثال واحد، حين تقاربت المعاني قولك: النَّزَوَان والنَّقَزَان، وإنما هذه الأشياء في زعزعة البدن واهتزازه في ارتفاعٍ، ومثله العَسَلان والرَّتَكان"[2]. ويرى أنّ صيغة (أفعل) قد تدلّ على (التعريض)، يقول: "أقْتَلْتُه، أي: عرَّضتَهْ للقتل"[3].

وتبعه ابن جنّي، وقد كانَ له الحديثُ الأكثر في هذه المسألة، ويبيّن أنَّ الأثر الصرفيّ للدلالة الصوتيّة في صيغة (فعّل) هي الإزالة والسلب، يقول: "مَرَّضْتُ الرجلَ، أي: داويتُه ليزولَ مرضُه، وقالوا أيضًا: عَجَّمْتُ الكتابَ، فجاءت فَعَّلْتُ للسلبِ"[4].

١- المثل السائر، ٤١/٢

٢- الكتاب، ١٤/٤

٣- السابق، ٥٩/٤

٤- سر صناعة الإعراب، ابن جنّي، تحقيق: مصطفى السقا، دار إحياء التراث القديم، مطبعة مصطفى البابي، ط١، ١٩٥٤، ٤٤/١.

ويبيّن ابن جنّي دلالة اسم الفاعل من صيغة (افتعل) وأثرها في زيادة المعنى أكثر من صيغة (فاعِل)، يقول معلّقًا على كلمة (مقتدر) واختلافها عن كلمة (قادر) في الآية ﴿فَأَخَذْنَاهُمْ أَخْذَ عَزِيزٍ مُّقْتَدِرٍ﴾[١]: "مُقتدر أبلغ من قادر لدلالته على أنّه تعالى متمكّنُ القدرةِ لا يُردُّ شيءٌ من اقتضاءِ قدرتِه[٢].

ويبيّن صيغة (فَعْلَلَ)، واختلافها عن صيغة (فَعَلَ) معلّقًا على الآية ﴿ فَكُبْكِبُوا۟ فِيهَا هُمْ وَٱلْغَاوُۥنَ ﴾[٣]، ويقول: "ولم يقلْ: كُبّوا؛ لأنّ الكبكبة تكرير الكَبّ، جُعِلَ التكرير في اللفظ دليلاً على التكرير في المعنى، كأنّه إذا أُلقيَ في جهنّمَ ينكبُّ كبّةً مرّةً بعد مرّةٍ أخرى"[٤].

وقد عدّ ابن جنّي الصيغة الصرفيّة مكوّنةً من نظام صرفيّ، مشكّل بالحركات، فالحركات لها تأثير على تغيير المعنى، يقول: "الذِّلُّ في الدابّةِ ضدّ الصعوبة، والذُّلّ للإنسان هو ضدّ العزّ، وكأنّهم اختاروا للفصل بينهما الكسرة للدابة والضمة للإنسان، لأنّ ما يلحق الإنسان أكبر قدرًا مما يلحق الدابة، واختاروا الضمّة لقوّتها للإنسان، والكسرة لضعفها للدابة"[٥].

وقد ذكرَ الحملاوي معاني الزيادات المُشكَّلة من الأثر الصرفيّ للدلالة الصوتيّة في الأفعال (أفعل، وفعّل، وفاعلَ، وانفعل، وافتعل، وتفعّل، وتفاعَل، وافعلّ، واستفعل، وافعوعل). يقول: "(أفعل) تدلّ على (التعدية)، وهي تصيير الفاعل بالهمزة مفعولاً، كـأقمتُ زيدًا، وأقعَدْتُه، والأصل قام زيدٌ وقعدَ زيدُ. وتدلّ أيضًا على (الصيرورة)، صيرورة شيءٍ ذا شيء، كألبنَ، وأتمرَ، وأفلسَ، أي: صار ذا لبنٍ وذا تمرٍ وذا فلوس. وتدلّ على الدخول في الشيء مكانًا أو

١- القمر، الآية: ٤٢

٢- الخصائص، ٥٠٧/١.

٣- الشعراء، الآية: ٩٤

٤- الخصائص، ٤٣٠/١.

٥- المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ١٨/٢

زمانًا، كأشأمَ، وأعرقَ، وأصبحَ، وأمسى، أي: دخل الشام، والعراق والصباحَ والمساء. وتدل على (السلب والإزالة) كأقذيتُ عينَ فلانٍ، وأعجمتُ الكتابَ، أي: أزلتُ القذى عن عينِه، وأزلتُ عجمةَ الكتابِ. وتدلّ على (مصادفة الشيء على صفة) كأحمدْتُ زيدًا، وأكرمْتُه؛ أي صادفْتُه محمودًا أو كريمًا"[١].

وصيغة (فاعَلَ) "يكثر استعمالها في معنيين: أحدهما: التشارك بين اثنين فأكثر، وهو أنْ يفعلَ أحدهما بصاحبه فعلاً، فيقابله الآخر بمثله، وحينئذ تنسب للبادئ نسبة الفاعلية، وللمقابل نسبة المفعولية. فإذا كان أصل الفعل لازماً صار بهذه الصيغة متعدياً، نحو ماشَيْتـــه، والأصل: مشيت ومشى، وثانيهما: الموالاة، فيكون بمعنى أَفْعَل المتعديّ، كواليتُ الصوم وتابعته، بمعنى أوليت، وأتبعْتُ بعضَه بعضًا. وبمعنى فَعَلَ، كدافع ودفع، وسافر وسفر"[٢].

وصيغة (فَعَّلَ) "يكثر استعمالُها في ثمانيةِ معانٍ، تشارك أفعل في اثنين منها، وهما التعدية، كقوّمت زيدا وقعّدته، والإزالة، كجرّبت البعير وقشّرت الفاكهة، أي: أزلت جربه، وأزلت قشره. وتنفرد بستةِ معانٍ أخرى، أوّلها: التكثير في الفِعْل، كجوّل، وطوّف، وثانيها: صيرورة شيء شبه شيء، كقوّس زيد، وحجّر الطين، أي: صار يشبه القوسَ في الانحناء، والحجر في الجمود. وثالثها: نسبة الشيء إلى أصل الفعل، كفسّقت زيداً، أو كفّرته، أي: نسبته إلى الفسق، أو الكفر. ورابعها: التوجّه إلى الشيء، كشرّقت، أو غرّبت، أي: توجهت إلى الشرق، أو الغرب. وخامسها: اختصار حكاية الشيء، كهلّل وسبّح ولبّى وأمّن، أي: إذا قال لا إله إلا الله، وسبحان الله، ولبّيك، وآمين. وسادسها: قبول الشيء، كشفّعت زيدًا، أي: قبلت شفاعته"[٣].

١_ شذا العرف في فنّ الصرف، الحملاوي، دار الكيان للطباعة والنشر والتوزيع، ص ٢١-٢٥

٢_ السابق، ص ٢٦.

٣_ السابق، ص ٢٧

وصيغة (انفَعَلَ) "تأتي لمعنى واحد، وهو المطاوعة، ولهذا لا يكون إلا لازمًا، ولا يكون إلا في الأفعال العلاجية. وتأتي لمطاوعة الثلاثي كثيرًا، كقطعته فانقطع، وكسرته فانكسر، ولمطاوعة غيره قليلاً، كأطلقته فانطلق"[1].

وصيغة (افتعل) "اشْتُهِرَتْ في ستة معان: أولها: الاتخاذ، كاختتم زيد، واختدم، أي: اتخذ له خاتمًا، وخادمًا. وثانيها: الاجتهاد والطلب، كاكتسب، واكتتب، أي: اجتهد، وطلب الكسب والكتابة. وثالثها: التشارك، كاختصم زيد وعمرو، أي: اختلفا. ورابعها: الإظهار، كاعتذر، واعتظم، أي: أظهر العذر، والعظمة. وخامسها: المبالغة في معنى الفعل، كاصطبرَ، واقتدر، وارتدّ، أي: بالغ في القدرة والردّة. وسادسها: مطاوعة الثلاثيّ كثيرًا، كعدلته فاعتدل، وجمعته فاجتمع"[2].

وصيغة (افعلَّ) "تأتي غالبًا لمعنى واحد، وهو قوة اللون أو العيب، ولا يكون إلا لازمًا، كاحمرّ وابيضّ واعورّ واعمشّ، أي: قَوِيَتْ حُمْرته وقويَ وبياضُه وعَوَرُه وعَمَشُه"[3].

وصيغة (تفعّل) "تأتي لخمسة معان: أوّلها: مطاوعة فعّل مضعف العين، كنبّهته فتنبه، وكسّرته فتكسّر. وثانيها: الاتخاذ، كتوسّد ثوبه، أي: اتخذه وسادة. وثالثها: التكلف، كتصبّر وتحلّم، أي: تكلّف الصبر والحلم. ورابعها: التجنّب كتحرّج وتهجّد، أي: تجنب الحرج والهجود؛ أي النوم. وخامسها: التدريج، كتجرّعت الماء، وتحفّظت العلم، أي: شربت الماء جرعة بعد أخرى، وحفظت العلم مسألة بعد أخرى. وربما أغنت هذه الصيغة عن الثلاثيّ، لعدم وروده، كتكلّم وتصدّى"[4].

١_ شذا العرف في فنّ الصرف، ص٢٨

٢_ السابق، والصفحة ذاتها.

٣_ السابق، ص ٢٩.

٤_ السابق، والصفحة ذاتها.

وصيغة (تفاعَل) "اشتهرت في أربعة معان:أولها: التشريك بين اثنين فأكثر، فيكون كل منهما فاعلاً في اللفظ، مفعولاً في المعنى، بخلاف فاعل المتقدم، ولذلك إذا كان فاعل المتقدم متعديًا لاثنين، صار بهذه الصيغة متعديًا لواحد، كجاذبَ زيْد سعيدًا ثوبًا، وتجاذب زيدٌ وسعيدٌ ثوبًا. وإذا كان متعديًا لواحدٍ صار بها لازمًا، كخاصم زيدٌ سعيدًا، وتخاصم زيدٌ وسعيدٌ. ثانيها: التظاهر بالفعل دون حقيقته، كتناوم وتغافل وتعامى، أي: أظهر النوم والغفلة والعمى، وهي منتفية عنه. وثالثها: حصول الشيء تدريجًا، كتزايدَ النيل، وتواردتِ الإبل، أي: حصلت الزيادة بالتدريج شيئًا فشيئًا. ورابعها: مطاوعة فاعل، كباعدْتُه فتباعد"[1].

وصيغة (استفعل) أكثرُ استعمالها في ستة معان: أولها: الطلبُ حقيقةً كاستغفرتُ اللهَ، أي: طلبت مغفرته، أو مجازًا كاستخرجْتُ الذهبَ من المَعدنِ، أي: سمّيت الممارسة في إخراجه، والاجتهاد في الحصول عليه طلبًا. وثانيها: الصّيرورة، كاستحجر الطين، واستحصَنَ المُهْر، أي: صار حجرًا وحِصانًا. وثالثها: اعتقاد صفة الشيء، كاستحسنْتُ كذا، واستصوبْتُه، أي: اعتقدتُه حَسَنًا وصوابًا. ورابعها: اختصار حكاية الشيء كاسترجع، إذا قال: إنا لله وإنا إليه راجعون. وخامسها: القوة كاستكبر، أي: قَوِيَ كِبْرُه. وسادسها: المصادفة، كاستكرمْتُ زيدًا أو استبخلْتُه، أي: صادفْتُه كريمًا أو بخيلاً. ثم إن باقي الصيغ وهي (افعوعل، وافعالَّ)، تدل على قوة المعنى، زيادةً على أصله، فمثلاً اعشوشب المكانُ تدلُّ على زيادةِ عُشْبِه أكثرَ من عَشَبَ، واخشوشن تدلّ على قوة الخشونة أكثر من خَشِنَ، واحْمارَّ تدل على قوة اللون، أكثر من حَمرَ واحْمَرَّ"[2].

١_ شذا العرف في فنّ الصرف، ص٢٩-٣٠.

٢_ السابق، ص ٣٠

وللمصادر أيضًا دلالات صوتيّة يحدثها الأثر الصرفيّ، وقد بيّنها فاضل السّامرّائي، يقول: " صيغة (فِعالة)، وهي ما دلّت على حِرفةٍ أو ولاية، كالحِياكة والخِياطة، وكالوِلاية والإمارة. وصيغة (فُعال) وهي ما دلّت على داءٍ أو صوتٍ، كسُعال، وزُكام. وصيغة (فَعيل) وهي ما دلّت على صوتٍ أو سَيْرٍ، كالصهيل، والهدير، والهرير، والرحيل. وصيغة (فِعال) ما دلّت على امتناعٍ، كأبى إباءً، وشرَدَ شِرادًا، وتدلّ أيضًا على مقاربة الشيء للشيء، كالنِكاح، والضِّراب. وصيغة (فَعَلان) وهي ما دلَّت على التقلّب والاضطراب والحركة، كالغَلَيان والجَرَيان، وصيغة (تَفْعَال) وهي ما دلَّت على التكثير والمبالغة، كالتّجوال، والتَّهدار، والتّلْعاب"[1].

وللمشتقات دلالات صوتيّة يحدثها الأثر الصرفيّ، إذْ إنّ لكلّ مشتقٍّ معنى يؤدّيه في سياقه الذي هو فيه، وقد بيّن السامرّائي دلالة المشتقات، ومن ذلك في دلالة اسم الفاعل، يقول:" إنّ اسم الفاعل يدلّ على الحدثِ والحدوثِ وفاعلِه"[2]. فدلالة اسم الفاعل تعود إلى الحدث الذي تؤدّيه كلمة (ضارب)، وهو حدث (الضَّرْب)، وإلى فاعلِه الذي قام به، وهو الفاعل المقصود من (ضارب)، والذي أُشير إليه في الكلام. ويقول:" إنّ اسم الفاعل أدْوَمُ وأثبتُ من الفعل، فكلمة قائم أدومُ وأثبتُ من قامَ، أو يقومُ"[3]. ويقول مفرّقًا بين اسم الفاعل والفعل من حيث الدلالة:" وثمّة فرقٌ واضحٌ بينَ قولك: هو يجدُّ وهو مُجدٌّ، وهو يجتهد ومجتهدٌ، فإنّ اسم الفاعل يدلّ على ثبوت الوصفِ بالنسبة للفعل، ولكنّه لا يدلّ على الحدوث إذا ما قيسَ بالصفة المشبّهة من مثل قائم، وطويل"[4]. ويذكر السامرّائي الفرقَ بينَ (الميّت) و(المائت) في أنّ " الميّت صفةٌ لازمةٌ

١ــ معاني الأبنية في العربيّة، ص ٢٠-٢٩.

٢ــ السابق، ص ٤١.

٣ــ السابق، والصفحة ذاتها.

٤ــ السابق، والصفحة ذاتها.

كالسيّد، وأما المائت فصفةٌ حادثةٌ، تقول: زيدٌ مائتٌ غدًا، كما تقول: سائدٌ غــدًا، أي: ســيموت وسيسود، وإذا قلتَ: زيدٌ ميّتٌ، فكما تقول: زيدٌ حيٌّ فــي نقيــضه فيمــا يرجــع إلــى اللــزوم والثبوت"[١]. ويقول:" وجاء في الفرق بين الحاذر والحَذِر، كأنّ الحاذرَ الذي يحذّركَ الآن، وكأنّ الحَذِرَ المخلوق حَذِرًا لا تلقاه إلا حَذِرًا"[٢].

وفي حديث السامرّائي عن دلالة اسم المفعول، يقول:" اسم المفعول ما دلّ على الحــدث والحدوث وذات المفعول، كمقتول ومأسور، فهو لا يفترق عن اسم الفاعل إلا في الدلالة علــى الموصوف فإنّه في اسم الفاعل يدلّ على ذات الفاعل كقائم، وفي اسم المفعول يــدلّ علــى ذات المفعول كمنصور"[٣]. وفي التفريق بين مفعول وفعيل، يقول:" ثمّ إنّ فعيلاً أبلغ مــن مفعــول، وأشدُّ، فإنّ صيغة(مفعول) تدل على الشدّة والضعف في الوصف بخلاف صيغة (فعيل) التي تفيد الشدّة والمبالغة في الوصف فالمجروح جرحًا صغيرًا أو بالغًا يصحّ أنْ يُسمّى مجروحًا، ولا يقال جريح، إلا إذا كان جرحُه بالغًا، ومثله المكسور والكسير"[٤].

وفي حديثه عن دلالة الصفة المشبّهة، يقول:" الصفة المشبّهة تدلّ على أنّ الصفةَ ثبتــتْ في صاحبها على وجه الدوام، نحو: جميل، وطويل، وأحمق، وجواد، وضَخْم، تقول: جواد، أي: هو الآن متّصفٌ بالجود، على وجه الاستمرار، فإذا أردتَ أنّه جادَ بالأمس، قلــتَ: هــو جائــدٌ بالأمس، ولا تقول: هو جواد بالأمسِ"[٥]. ومن دلالات الصفة المشبّهة كما أوردها الــسامرّائي، دلالة صيغة (فَعِل) فهي" تدلّ على الأدواء الباطنة نحو وَجِع، ودَوٍ، وحَبِط، وهو بناءٌ يدلّ علــى

١_ معاني الأبنية في العربيّة، ص ٤٢.

٢_ السابق، ص ٤٣.

٣_ السابق، ص ٥٢.

٤_ السابق، ص ٥٤.

٥_ السابق، ص ٦٥.

الأعراض أي: عدم الثبوت"[1]. ودلالة صيغة (أفعل) "وتكون وصفًا للألوان والعيوب الظـــاهرة، فالألوان، نحو: أحمر، وأزرق، والعيوب الظاهرة، نحو: أعمى وأعور"[2]. وفي دلالة (فَعْـــلان) يقول:" يدلّ هذا البناء على الامتلاء والخلو وحرارة الباطن، كريّان وعطشان، ومن دلالات البناء (فَعْلان) أيضًا: الحدوث والطروء، فالعطش في عطشان ليس ثابتًا، وكذلك الشبع فـــي شـــبعان. والامتلاء بالوصف إلى حدّ أقصى، فالغضبان هو الممتلئ غـــضبًا، والعطـــشان هـــو الممتلـــئ عطشًا"[3]. ومن دلالات بناء (فعيل)، يقول:" ويأتي هذا البناء للدلالة على الثبوت مما هو خلقة أو مكتسب، كطويل، وقصير، وخطيب، وفقيه"[4].

وفي حديثه عن أبنية المبالغة، يقول:" (فعّال) إنما أصل هذا لتكرير الفعل، كقولك: هـــذا رجلٌ ضرّاب، ورجلٌ قتّال"[5]. ودلالة (مفعال) و(مفعيل)، " لِمَن اعتاد الفعل أو دام عليه، فمـــن مثل مفعال: رجلٌ مضحاك ومهذار، إذا كان مديمًا للضحك والهَذَر، ومن مثل مفعيل: مسكين"[6].

وفي حديثه عن دلالة اسم الزمان والمكان، يقول:" اسم المكان هو مكان وقوع الفعـــل، واسم الزمان هو زمان وقوعه، نحو: مَضرَب، ومجلِس، أي: مكـــان الـــضرب والجلـــوس، أو زمانهما"[7].

١_ معاني الأبنية في العربيّة، ص ٦٩.

٢_ السابق، ص ٧٤.

٣_ السابق، ص ٨١.

٤_ السابق، ص ٨٣.

٥_ السابق، ص ٩٤.

٦_ السابق، ص ٩٧.

٧_ السابق، ص ٣٦.

الأثر الصرفيّ للدلالة الصوتيّة في شعر ابن الفارض:

اهتمّ ابن الفارض بالتلوين الصوتيّ الصرفيّ، لبيان دلالات مقصودة في نفسه، وقد جاءت البنى الصرفيّة في شعره متعدّدةً، قسَّمَها الباحثُ – ترتيبًا– إلى:

- أثر صيغ الأفعال صرفيًّا للدلالة الصوتيّة:
- أثر صيغ المصادر الصريحة صرفيًّا للدلالة الصوتيّة:
- أثر صيغ المشتقات صرفيًّا للدلالة الصوتيّة:

***أولًا:* أثر صيغ الأفعال صرفيًّا للدلالة الصوتيّة في شعر ابن الفارض:**

يقول ابن الفارض [الكامل]:

ورَعى الإلهُ بها أصيحابي الأُلى سَامَرْتهُمْ بمَجامِعِ الأهْواءِ[1]

جاء الفعل (سامرتُهم) على صيغة (فاعَل)، الدالة على المشاركة، إذْ كان الشاعر يشارك أصحابَه في السّمر، وسهرِ الليل، وفي هذا دلالةٌ على شوقِهِ الكبير لهم، ممثّلاً بالفعل (رعى) بمعنى أن يرعى الله تلك الأيام الخالية.

ويقول ابن الفارض [الكامل]:

هيهاتَ خابَ السَّعيُ وانفصمتْ عُرى حَبْلِ المُنى وانحَلَّ عقدُ رَجائي[2]

استخدم الشاعر الفعلين (انفصمت)، و(انحلَّ)، وكلاهما جاء على صيغة (انفعل) الدالة على المطاوعة، ودلالة المطاوعة هي أنّ الشاعر لم يكن قاصدًا ولم يكن يهدفُ إلى أن تنفصمَ العُرى، وينحلَّ عقدُ الرجاءِ، فكأنّ الأمر قد حصل دون أن يستطيع الشاعر أن يوقفَه.

١ـ ديوان ابن الفارض، ص ٦٨.

٢ـ السابق، والصفحة ذاتها.

ويقول ابن الفارض [الطويل]:

وبالحَدَقِ استغنيتُ عــنْ قَــدَحي ومِــنْ شمائِلِها لا مِنْ شَموليَ نَــشْوتي[1]

يقصد الشاعر في بيتِه، أنّه قد رغبَ بأحداق المحبوب، وترك من أجلها الأقداح وهي الخمر، لأنّ النشوة حاصلةٌ بالأحداق، لا بالأقداح، فهو في عمليّة تبادل، لذلك استخدم الفعل (استغنيتُ) الذي جاء على صيغة (استفعل) الدالة على الصيرورة، فصارَ غنيًّا عن الأقداح عندما رأى الأحداق، والشعراء الصوفيّون كانوا يعتمدون على ذكر أحداق المحبوب التي تعود في نهاية الأمر إلى نشوة الحب للذات الإلهيّة.

ويقول ابن الفارض [الطويل]:

وقــدْ بــرَّحَ التَّبــريحُ بــي وأبــادني وأبدى الضَّنى مِني خفيَّ حقيقتــي[2]

يريد الشاعر أنْ يبيّنَ تأثير شوقه للمحبوب عليه، وقد استخدم لبيان هذا المعنى، ثلاثة أفعال، (برَّحَ، وأبادني، وأبدى)، وبرَّح جاءت على صيغة(فَعَّل) الدالّة على المبالغة والتكثير، فقد برّحَه الشوق وأثَّرَ عليه كثيرًا، ثمّ استخدمَ الفعلين (أبادَني، وأبدى)، وكلاهما جاء على صيغة (أفعلَ) الدالّة على التعدية، وأصل الفعلين (بادَ، وبدا)، فأراد أن يعكسَ ثِقَلَ معنى الإبادة، فجعلها متعدّيةً عليه، ثم بعد ذلك جعلها تُبدي الخفيّ من أسراره.

ومثال هذا ما يقوله ابن الفارض[الطويل]:

ولــولا زفيــري أغرقتنــيَ أدمعــي ولولا دُموعي أحرقتنيَ زفرتــي[3]

فالفعلان (أغرق)، و(أحرقَ) جاءا على صيغة واحدةٍ وهي (أفْعَلَ) الدالّة على معنى التعدية، ولم يكن المعنى أنّ دموعه هي التي غرقت، ولا أنّ الزَّفْرة هي التي احترقت، إنما أراد

١ــ ديوان ابن الفارض، ص ٢٧.

٢ــ السابق، ص ٢٨.

٣ــ السابق، ص ٢٧.

زيادةَ المعنى، وبيان التأثير الكبير على نفسه، إذ جعلَ الدموعَ هي التي تُغرقه، وجعل الزفرة هي التي تُحرقه.

ويقول ابن الفارض: [الطويل]

ففـــي النَّـــشأةِ الأولـــى تـــراءتْ لآدمٍ بمظهرِ حَوّا قبل حُكمِ الأمومـــةِ[1]

استخدم الشاعر الفعل(تراءت)، وهو على صيغة (تفاعل)، الدالّة على معنى التدريج؛ إذْ إنّ عظمة المحبوب قد ظهرت شيئًا فشيئًا، وتمثّلت لآدمَ تدريجيًّا، لأنّ عظمتَه أجدر بها أن تظهر تدريجيًّا، ولأنّ نورَه هو الأسمى فلا بدّ للنور أنْ يتراءى بالتدريج؛ لأنّ ظهورَه مرّةً واحدةً ربما لا يعيه عقلٌ ولا تتحمّله عينٌ.

ويقول ابن الفارض[الخفيف]:

خفِّـــفِ الـــسَّيرَ واتّئِـــدْ يـــا حـــادي إنَّمـــا أنـــتَ ســـائقٌ بفـــؤادي[2]

استخدم الشاعرُ الفعل(خَفِّفْ)، وهو من صيغة (فَعَّلَ)، الدالّة على المبالغة والتكثير، فهو يأمر الحادي أنْ يُخفّفَ سيرَ الركب، حتى يريحَ بذلك قلبَه المحترق على ديار المحبوب، ولكثرة شوق الشاعر وحزنِه، استخدم الفعل (خفّف) ليدلّ على مبالغة الحادي بتخفيف السير، وكأنّه يقول له: خفّفْ ما استطعتَ وابلغِ الجهدَ في تخفيف السير.

ويقول ابن الفارض[الخفيف]:

وتلطَّف واذكـــرْ لهـــمْ بعـــضَ مـــا بـــي مِنْ غرامٍ ما إنْ له مِـــنْ نَفـــادِ[3]

يعود الشاعر مرةً أخرى، ويطلب من الحادي – حينما يزور ديار محبوبه – أنْ يذكر لهم ما يعاني من ألم الشوق والفراق، وقد استخدم الشاعر الفعل (تلطّفْ)، وصيغته دالّة على

١_ ديوان ابن الفارض، ص ٣٩.

٢_ السابق، ص ٧٤.

٣_ السابق، ص ٧٥.

الكثرة من تلطَّفَ، (تَفَعَّل)، لأنّ الحادي كلّما أظهر اللطفَ أكثرَ، استطاع أن يجذبَ المحبوب إلى سماعِ ما يقوله الحادي عن حال الشاعر.

ويقول ابن الفارض [الكامل]:

زِدْني بِفَرْطِ الحُبِّ فيكَ تَحَيُّرًا   وارْحَمْ حَشىً بِلَظى هَواكَ تسعَّرا[1]

استخدمَ الشاعر الفعل (تَسَعَّر)، ومصدر الفعل تَحَيَّرَ (تَحَيُّر)، وكلاهما على صيغة (تَفَعَّلَ)، الدالّة على التكلّف والمبالغة، فحيرتُه في ازديادٍ، وناره في تسعُّرٍ مستمر، ويرجو المحبوب أن يرحمَه ممّا ألم به من اشتعال.

ويقول ابن الفارض [الطويل]:

وهلْ لَعلَعَ الرَّعدُ الهَتونُ بِلَعلَعٍ   وهلْ جادهاصَوْبٌ منَ المُزْن هامعُ[2]

استخدمَ الشاعرُ الفعل الرباعيّ (لَعْلَعَ)، على صيغة (فعْلَلَ)، الدالة على صوت الرعد، فهو صوتٌ محاكٍ صوتَ الرعد، ويكاد يُسمع صداه في البيت؛ لأنّ الشاعر قد أظهرَه بالتكرار، فأفعال اللعلعة والكبكبة والصعصَعة وغيرها تدلّ على التكرير.

ويقول ابن الفارض[الخفيف]:

عَبْدُ رِقٍّ ما رَقَّ يَوْمًا لعَتْقٍ   لوْ تَخَلَّيْتَ عَنْهُ ما خَلاّكا[3]

استخدمَ الشاعر الفعل (تخلّيْتَ) من صيغة (تفعَّلَ)، والفعل (خلّى) من صيغة (فَعَّلَ)، والأول جاء بمعنى التدريج؛ لأنّ التخلّي عن أحدهم يبدأ تدريجيًّا، والثاني جاء بمعنى التعدية،

١ـ ديوان ابن الفارض، ص ١٠٠.

٢ـ السابق، ص ٩٨.

٣ـ السابق، ص ٩٢.

فالفعل خلّى بالتضعيف يأخذ مفعولاً به، وهو ضمير الكاف، والمعنى العام: لو بدأتَ تتخلّى عني أيّها المحبوب ما تركتُكَ لحظةً واحدةً، فالأول بمعنى الابتعاد، والثاني بمعنى الترك.

ويقول ابن الفارض [الطويل]:

ولمَّـــا تَلاقَينـــا عِـــشاءً وضَـــمَّنا سواءُ سبيلَيْ دَارِهــا وخِيــامي[1]

استخدم الشاعر الفعل (تلاقيْنا)، وهو من صيغة (تفاعل)، الدالّة على المشاركة، فقد تشاركا في اللقاء، عن ترتيبٍ مُسْبقٍ، وكأنّهما قبل اللقاء تواعدا، والمعنى العام المستفاد من الفعل، هو تحَصُّل اللقاء، لقاء الشاعر بالمحبوب في خلوته.

ثانيًا: أثر صيغ المصادر صرفيًّا للدلالة الصوتيّة في شعر ابن الفارض:

ظهرت البنى الصرفيّة بالمصادر في شعر ابن الفارض، لأنّ استخدام المصدر الذي هو الحدث دون اقتران بزمن محدد، هو ما يهمّ الصوفيّين أكثر، فهم يسعون نحو الحدث الخاصّ بهم، دون الاهتمام بزمن الحدث؛ لأنّ النتيجة لديهم أهمّ من المراحل التي قطعوها للوصول إليها، ولعلّ هذا سببٌ في ظهور المصادر وبكثرة في شعر ابن الفارض كما سنرى، وهي مصادر مختصّة بالعلاقة بين الصوفيّ وبين الحبّ الإلهيّ مثل: (احتجاب، رَحَموت، رَهَبوت، اصطبار، تبريح، ازدياد، خفقان، ...).

ومن أمثلة صيغ المصادر التي ظهرت في شعره، يقول [الطويل]:

بَـــدَتْ باحتِجـــابٍ واختفـــتْ بمظـــاهرٍ على صبغِ التَّلوينِ في كلِّ بَـــرزةِ[2]

استخدم الشاعر مصدر الفعل الخماسي (الثلاثيّ المزيد بحرفين) (افتعل)، (احتجبَ)، (احتجاب)، الدالّ على المبالغة، أي: بالغَ في احتجابه؛ لأنّ المحبوب وهو عظيم، فإنّ الاحتجاب من أعظم صفاتِه، فلا بدّ أن يستخدم الشاعر هذا المعنى بصيغةٍ تدلّ على المبالغة. وقد بدا له

١ _ ديوان ابن الفارض ، ص ٩٧.

٢ _ السابق، ص ٣٩.

المحبوب محتجبًا، لكي يزيدَ من شوق الشاعر إليه، لذلك عبّر الشاعر عن امتناع المحبوب بمصدرٍ يفيد المبالغة.

ويقول ابن الفارض [الطويل]:

وفــي رَحَمــوتِ البَــسطِ كلــيَ رَغبــةٌ بها انبسطتْ آمالُ أهــل بَــسيطتي

وفــي رَهَبــوتِ القــبضِ كلــيَ هَيبَــةٌ ففيما أجَلْتُ العينَ منِّــي أجَلّــتِ[1]

استخدم الشاعر صيغة (فَعَلوت)، في (رَحَموت، رَهَبوت) وهي دالّة على المبالغة، يقول ابن جنّي: "الملكوت فَعَلوت، زادوا الواوَ والتاءَ للمبالغةِ بزيادة اللفظ، ولا يطلق الملكوت إلا على الأمر العظيم، ونظيره الجبروت، والرَغَبوت، والرَّهَبوت"[2]. إذْ بالغَ في رحمتِه، وبالغَ في رهبتِه، وهي من أجلّ صفات المحبوب.

ويقول ابن الفارض[الخفيف]:

مــا أمَــرَّ الفِــراقَ يــا جِيــرةَ الحَــيّ وأحلــى الــتَّلاقِ بعــدَ انفــرادِ[3]

استخدمَ الشاعر المصدر الصريح مِن الفعل (فارقَ)، (فِراقًا)، والمصدر الصريح مِن الفعل(تلاقى)، (تلاقٍ)، والمصدر الصريح من الفعل(انفرد)، (انفراد)، فالأول على (فِعال)، والثاني على (تفاعل)، والثالث على(افتعال)، ودلالة (فِعال) الامتناع كأبى إباءً. وكأنّ المحبوب قد امتنعَ عنْه، والامتناع أشدُّ عذاب العشّاق، فعبّر عن هذا المعنى بصيغة (فِعال). أمّا التّلاقي، فأصلها (تَلاقى) وهي من صيغةِ تَفَاعل، الدالّة على المشاركة؛ أي: تشاركا في اللقاء، وما أحسنَ هذا المعنى عند العشّاق، فعبّر عنه بصيغة المصدر تَفَاعُل، أمّا المصدر (انفراد) فهو من صيغة (افتعال) الدالّة هنا على المطاوعة، وكأنّ الشاعر يتمنى أن يطاوعه المحبوب في أنْ ينفردَ به

١_ ديوان ابن الفارض، ص ٥٩.

٢_ المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والايضاح عنها، ٦٢/٢.

٣_ ديوان ابن الفارض، ص ٧٥.

لشدّة شوقِه إلى لقائه، ونلاحظ أنّ ابن الفارضِ قد حذفَ الياء من المصدر التلاقي، وجعلها التلاقِ، وهو من باب التخفيف، ودلالة هذا الحذف أنّ أيَّ لقاءٍ حتّى لو كانَ قصيرًا خفيفًا فهو سببٌ لبقائه فَرِحًا، إذ عبّر عن التلاقي بـــ(وأحلى).

ويقول ابن الفارض[الخفيف]:

عُمْـــرُه واصْـــطِبارُه فـــي انْتِقـــاصٍ وجَوَاه ووَجْـدُه فـي ازْدِيــادِ [1]

استخدم الشاعر صيغة المصدر (افتعال)، مكرّرًا إياها على ثلاث كلمات، (اصطبار، وانتقاص، وازدياد)، وهي من الفعل (افتعل)، (اصطبر، وانتقص، وازداد)، وكلّها دالّة على التكلّف والمبالغة، فهو يشكو ويبثّ حزنَه، مُبالِغًا في الصبر الذي صبرَ ونقصَ، وفي حزنه الذي زاد كثيرًا.

ويقول ابن الفارض[الخفيف]:

آهِ لَـــوْ يَـــسْمَحُ الزَّمـــانُ بعَـــوْدٍ فعَسى أن تَعُـودَ لــي أعْيــادي[2]

يتمنّى الشاعر أن يسمح له الزمان بالرجوع إلى أيام الفرح والأعياد، أيام الديار، والأحبّة، واستخدم للتعبير عمّا يختلج في صدره، المصدر الصريح (عَوْد)، وهو من عادَ عَوْدًا، والشائع أن يُقالَ: (عاد، عودةً)، إلا أنّ هناكَ فرقًا – في رأي الباحث– بين العودة والعَوْد، إذ يقتضي اكتمال المصدر (عودة) الرجوع إلى الديار والتمتّع بها كما لو أنّه لم يفارقها، أمّا عَوْد، والذي حُذفَ منه آخر حرف، فهو يدلّ على الرجوع ولو لوقتٍ قصيرٍ معَ شيءٍ من معنى الاستحالة، فإذا أردنا التعبير – على سبيل المثال– عن الحنين بالرجوع إلى أيام الطفولة، قلنا: آه لو يسمح الزمان بعَوْدٍ؛ لأنّ الرجوع إلى أيام الطفولة فيه من الاستحالة ما فيه، ولأنّه مستحيل فإننا نتمنّى الرجوع إليه ولو لدقيقةٍ واحدة، وهذا ما حقّقته صيغة المصدر الصريح (عَوْد).

١ــ ديوان ابن الفارض، ص ٧٥.

٢ــ السابق، ص ٧٦.

ويقول ابن الفارض[مجزوء الكامل]:

لا تُنكِـــــــروا خَفَقَـــــــانَ قَلْـــــــــــ ــــــــبي والحَبيبُ لَدَيَّ حاضِــرْ[1]

استخدم الشاعر المصدر الصريح الدالّ على الاضطراب، فَعَلان، كَغَلَيان، وجَرَيان، ويدلّ على أنّ الاضطراب الحاصل في قلبه من خَفْقٍ وحركةٍ لا يمكن أن يُنكرَ ولا سيّما في حضور المحبوب، فهذا الاضطراب ظاهرٌ أمام مَنْ يخاطبهم.

١ــ ديوان ابن الفارض، ص١٠٧.

ثالثًا: أثر صيغ المشتقات صرفيًّا للدلالة الصوتيّة في شعر ابن الفارض:

يقول ابن الفارض: [من الطويل]

فيرقصُ قلبي وارتعاشُ مفاصلي   يصفِّقُ كالشادي وروحي قَيْنَتي[1]

استخدم الشاعر صيغة اسم الفاعل(شادي) للتعبير عن شدّة تصفيق ارتعاش المفاصل، فهو في سَكْرة الحبّ الإلهيّ، وجاءت صيغة اسم الفاعل (شادي) معبّرةً تمامًا عن الحالة الشعوريّة التي تختلج في صدر الشاعر، فاسم الفاعل دالٌّ على الحدوث، وحدوثُ الشَدْوِ هنا أثرٌ من آثار هذا الحبّ.

ويقول ابن الفارض: [من الكامل]

يا راكبَ الوجناء بُلّغتَ المُنى   عجْ بالحمى إن جزتَ بالجَرْعاءِ [2]

اسم الفاعل يدلّ على الحدوث، أو التفرّد في الحدث، وهذا يعني أنّ المخاطب في البيت(راكب الوجناء)، قد تمّ له الركوب، وبهذا يناديه الشاعر ويستعطفه أنْ يعوجَ إلى الديار المقصودة في كلمة (جرعاء) وهي " مؤنث أجرع، مكان فيه حجارة "[3]. واستعطاف الشاعر لهذا الراكب على سبيل أنّ الأخير قد صحّت له زيارة تلك الديار أما الشاعر فلم يستطعْ.

ويقول ابن الفارض: [من الكامل]

أرجُ النسيم سرى من الزوراءِ   سَحَرًا فأحيا ميّتَ الأحياءِ[4]

استخدم الشاعر صيغة الصفة المشبهة (ميّت)، الدالة على الصفة الثابتة اللازمة، فهي مثل (سيّد)، ودلالة هذه الصيغة هي دوام وثبوت صفة الموت القريب للشاعر، فهو سيموت

١_ ديوان ابن الفارض، ص ٤٧.

٢_ السابق ، ص ٦٦.

٣_ السابق، والصفحة ذاتها.

٤_ السابق، والصفحة ذاتها.

قريبًا، ولكنّ هذا النسيم قد زارَه فأحياه من جديد، ولعلّ النسيم هنا أُريد به القرب بينه وبين الله، هذا القرب النابع من الحبّ الإلهيّ.

ويقول ابن الفارض:

لا تُمِلْنــــي عــــنْ حِمــــى مُرتَبَعــــي   عُــدْوَتَيْ تَيْمَــا لِرَبْــعٍ بِتُمَــيْ[1]

استخدم الشاعر الاسم (مُرتبعي)، وهي صيغةٌ دالةٌ على اسم المكان من غير الثلاثــيّ، ومُرتبعي تعني: "مقامي في زمن الربيع، وعُدوتيْ تيما: طرفيْ ذلك الموقع، وتُمَيْ: موضع فــي مصر"[2]. يخاطب الشاعر السائقَ، قائلاً له: لا تُملني: أي من الإمالة والذهاب إلى مكان آخــر، عن الموضع الذي قضيت فيه زمن الربيع، وتدلّ صيغة (مُرتبعي) على غرار دلالتها على اسم المكان، تدلّ على تملّك الشاعر لهذه الأرض تملُّكَ العاشقِ لها، فكأنَّها جزءٌ منه.

وقد يظهر في شعر ابن الفارض، صيغ تدل على المفعوليّة، كــفَعيل، التي بمعنى مفعول، وقد ترد صيغٌ للدلالة على اسم المكان أو الزمان. يقول ابن الفارض [البسيط]:

مـــا بـــينَ مُعتــركِ الأحْــداقِ والمُهــجِ   أنا القتيلُ بــلا إثــمٍ ولا حَــرَجِ[3]

استخدم الشاعر صيغة (مُعترك) وهي اسم مكان من غير الثلاثي، للدلالة على أنّ ما بينه وبين المحبوب، اعتراك وقتال في العيون والقلوب، فهذا سلاحُه الأحداق، وذاك سلاحُه القلوب، وقد عبّر ابن الفارض عن هذا الصراع بذكر اسم مكان (مُعترك) لما فيه من دلالةٍ على الصراع القاسي دونَ رحمةٍ. واستخدم للتعبير عن هزيمتِه صيغة (فعيل) قتيل بمعنى اسم المفعول مقتول،

١_ ديوان ابن الفارض، ص ١١

٢_ السابق، والصفحة ذاتها.

٣_ السابق، ص ٨٤.

وفيها دلالة على أنّ "الوصف قد وقع على صاحبه بحيث أصبح سجيّةً له أو كالسجيّة"[١]. فالقتل والاعتراف بمقتلهم، هو من سجايا الصوفيين، في التعبير عن الحبّ الإلهيّ وأثره عليهم.

ويقول ابن الفارض: [من الكامل]

هلاّ بعثتم للمَشـــــوقِ تحيّةً   في طيّ صافية الرياحِ رَواحا [٢]

استخدم الشاعر صيغة اسم المفعول من الفعل الثلاثي الأجوف، (مشوق)، وهي من الفعل (شاقَ)، (يشوق)، واسم الفاعل منها (شائق)، واسم المفعول (مَشوق)، واسم المفعول هو مـــا دل على الحدث، والحدوث، وذات المفعول، للدلالة على أنّ شوق هذا الرجل الصوفيّ قد تملّكه إلى درجةٍ أصبح حملُ الشوق فيها لا يطاق، فأخذ يستعطفُ ويرجو الأحبّةَ أن يبعثوا له تحيّةً تطفئ نيرانَ الشوق إليهم.

ويقول ابن الفارض: [من الكامل]

كنتَ الصديقَ قُبيلَ نصحكَ مُغْرَمًا   أرأيتَ صبًّا يألفُ النُّصّاحا[٣]

نلاحظ من خلال استخدام صيغة اسم المفعول من الفعل غيــر الثلاثـــيّ، (مُغْــرَم)، أنّ الشاعر قد وقعَ في الغرام منذ أمدٍ، فصفة الغرام فيه ثابتةٌ لا تتغير، ونستطيع أن نستشعرَ هــذا من خلال التركيب الصرفيّ لكلمة (مُغرَم) وكأنّه غارقٌ في عذابات الغرام، ويقول السامرّائي في ما يشابه هذه الصيغة:" يدلّ اسم المفعول على الثبوت كالصفة المشبّهة، نحو: مُدوَّر الوجـــه"[٤]. وإننا نلاحظ من خلال كلام السامرّائي، أنّ استدارة الوجه أمرٌ دائمٌ وثابتٌ في الشخص، وهذا ما يحققه بناءُ كلمة (مُغرَم) الصرفيّ، فهو يدلّ على الثبوت الذي لا تغيّرَ فيه.

١ــ معاني الأبنية في العربية، ص ٥٣.

٢ــ ديوان ابن الفارض، ص ٦٩.

٣ــ السابق، ص ٦٩.

٤ــ معاني الأبنية في العربية، ص ٥٣.

ويقول ابن الفارض: [من الكامل]

وأبيتُ سهـــــــرانًا أمثّل طيفَه للطرفِ كي ألقى خيالَ خيالِه[1]

استخدم الشاعر صيغة (فَعْلان) في (سَهْران) الدالة على الحدوث والطروء، وهو معنـــى غير ثابتٍ فهو متقلّب، فعطشان –على سبيل المثال– لديه صفة العطش القابلة للتغيّر، فهي غير ثابتة ودائمة، ودلالة هذه الصيغة، أنّ الشاعر يفعل ما يأمره الحبّ به، يسهرُ كي يلقـــى خيـــالَ المحبوب، فالسَّهر صفةٌ غير ثابتةٍ لأنّ لقاءه بخيال المحبوب يُنهي سهره.

لقد حضرتْ ظاهرة البنية الصرفيّة ودلالتها على المعنى، في شعر ابن الفارض حضورًا لافتًا، وقد توزعَ استخدامُها على صيَغِ الفعل، وزوائده، وعلى المصادر، وعلى المشتقات.

---

١ ــ ديوان ابن الفارض، ص ٧١.

دراسة تطبيقيّة للدلالة الصوتيّة والموسيقيّة، والأثر الصرفيّ للدلالة الصوتيّة، على قصيدة: "سائق الأظعان"

بعدَ أنْ تناولتِ الرسالةُ البحوثَ النظريّةَ المتعلّقةَ بالبنية الصوتيّة بإطارهـا الخـارجيّ، وبنائها الداخليّ، عمدَ الباحثُ إلى تطبيق هذه البحوثِ النظريّة على قصيدة (سـائقِ الأظعـان)، متناولاً الإطار الخارجيّ المتمثّل بـ(الوزن الشعريّ، والرويّ)، والبناء الداخليّ المتمثّـل بـ(الجناس، وتكرار الصوت، والنسق التركيبيّ، والأثر الصرفيّ للدلالة الصوتيّة). واختار الباحثُ هذه القصيدةَ؛ لأنّه رأى فيها أنموذجًا غنيًّا بالدلالات الصوتيّة. وجاءت هذه القصيدة في مئـةٍ وواحدٍ وخمسين بيتًا، ومطلعُها:

سائقَ الأظعـانِ يطـوي البيـدَ طـيّْ مُنـْعِمًا عَرِّجْ على كـُثبانِ طـيْ[1]

الإطار الخارجيّ:

أ- البحر:

نظمَ الشاعرُ هذه القصيدةَ على بحرِ الرَّمَلِ، وهو بحرٌ غنائيٌّ أكثرَ الشعراءُ مـن الـنظّم عليه، وذكر الخطيب التبريزيّ سببَ تسمية هذا البحر بالرَّمَل، يقول: "لأنَّ الرَّمَلَ نوعٌ من الغناء، يخرج من هذا الوزن، وأصلُه فاعلاتن ستّ مرّات"[2]. وهذا يعني أنّ الإيقاعيّة الموسيقيّة لبحـر الرَّمل ناتجةٌ عن نوعٍ من الغناء. ولعلّنا نستنتج من هذه التسمية سببَ ولـوع الوشّـاحين فـي الأندلس باستخدام الرَّمَلِ بحرًا في نَظْمِهم لموشّحاتِهم؛ فقد كثرتْ لديهم مجالس الطَّربِ واللهـوِ، وقد اعتمدوا – استنادًا إلى ذلك– على أنْ تكونَ أشعارهم صالحةً للغناءِ باستخدام إيقاعيّةِ بحـر الرَّملِ موسيقيًّا. ويقول إبراهيم أنيس في توزيعِه لموضوعات البحور الشعريّة: "إننا نلحظ نـدرة

١ـ ديوان ابن الفارض، ص ٧.

٢ـ الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزيّ، تحقيق: الحسّاني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤، ص٨٣.

المجزوءات أيّام الجاهليّين، وكثرة النظم منها في أيّام العباسيّين بسبب شيوع مجالس الطرب وألوان الغناء واللهو والمجون، وكل هذا ممّا تنفعل له نفوس الشعراء انفعالا شديدًا، فينظمون في لهفةٍ وشوق"[1]. ويقصد إبراهيم أنيس أنّ البحور القصيرة كالرمل، أجدرُ بها أنْ تكونَ في مقام الطَّرب واللهوِ. وإن الغزلَ هو أكثرُ ما يُستخدم في هذا المقام.

وتفعيلات بحرِ الرَّملِ هي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن   فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ولعلّ ابن الفارض قد نظمَ قصيدتَه على بحر الرَّملِ؛ لأنّه بحرٌ غنائيٌّ يصلح لمجالس الطَّرب الروحيّ، التي كان يتواجد بها ويقصدها بين الحين والآخر.

ب-الرويّ:

رويُّ هذه القصيدة هو الياء، ونطقُ الياء يتمثّل في "اتّخاذ الأعضاء الوضع المناسب لنطق نوع من الكسرة، تاركةً هذا الوضعَ إلى حركةٍ أخرى بسرعة ملحوظة. ويتّجه أوسط اللسان نحو وسط الحنكِ، وتنفرج الشفتان ويسد الطريق إلى الأنف، وتتذبذب الأوتار الصوتيّة. فالياء نصف حركة حنكيّ وسيط مجهور انزلاقيّ"[2]. نستنتج من خلال صفات الياء، أنّ هذا الحرف يحمل في ذاتِه دلالةَ الجهد والتكلّف.

يقول ابن الفارض:

سائِقَ الأظعانِ يطوي البيدَ طيْ   مُنعمًا عَرِّجْ على كُثبانِ طيْ

وبِذاتِ الشّيحِ عَنّي إنْ مَرَرْ   تَ بِحَيٍّ من عُرَيْبِ الجِزْعِ حَيْ

وتَلَطّفْ واجْرِ ذكري عندهمْ   عَلَّهُمْ أنْ يَنْظُروا عَطفًا إليْ

١ـ موسيقى الشعر، ص ١٧٨.

٢ـ علم الأصوات، ص ٣٦٩.

قُلْ تَرَكْتُ الصّبَّ فيكُمْ شَبَحًا ما لَهُ مِمَّا بَرَاهُ الشّوقُ فَيْ

خافيًا عن عائدٍ لاحَ كَمَا لاحَ في بُرْدَيهِ بَعْدَ النَّشْرِطَيْ[1]

يُلاحظُ من خلال هذه الأبيات أنّ رويّ الياء له تأثيرٌ كبيرٌ على آليّة نطقِ البيت؛ إذْ إنّ قارئَ الأبيات، يحسّ أثناءَ قراءته لكلّ بيتٍ، أنّ الكلماتِ تجري على اللسانِ بانسيابيّةٍ لا تكلّفَ فيها، ولكنّه ما إنْ يصل إلى نهاية البيت حتى يتفاجأ بأنّه يتكلّف في نطق الياء ويبذل فيه جهدًا غير الجهد الذي بذله أثناء قراءة البيت، خصوصًا أنّ الياء هنا ساكنة.

ومن خلال ما تقدّمَ، نستطيع أنْ نبيّن قدرةَ هذا الرويّ في دلالتِه على أنّ نَفَسَ الشاعرِ يتثاقلُ مَعَ كلّ زفرةٍ، وكأنّ هذا النَّفَسَ يكاد ينقطعُ حزنًا على فراقِ الديارِ وفراقِ الأحبّةِ.

البناء الداخليّ:

أ- الجناس:

أكثرَ الشاعر من استخدام الجناس في هذه القصيدة؛ إذْ إنّ الجناسَ يؤثرُ في خلقِ الإيقاع الموسيقيّ، ومن أمثلة الجناس التي وردتْ في القصيدة.

يقول ابن الفارض:

نَصَبًا• أكسبَني الشّوْقُ كمَا تُكْسِبُ الأفعالَ نَصْبًا لامُ كَيْ[2]

جانسَ الشاعرُ بينَ (نَصَبًا، ونَصْبًا)، وهو جناسٌ نابعٌ من اختلافٍ في الحركات، ودلالةُ هذا الجناس الذي خلقَ إيقاعًا موسيقيًّا في البيتِ، تكمنُ في أنّ الشاعرَ أراد أن يبيّن حتميّة الوقوع

١ــ ديوان ابن الفارض، ص ٧.

• نَصَبًا: التعب، ونَصْبًا: مأخوذة من الحالة الإعرابيّة المستخدمة في علم في النحو.

٢ــ السابق، ص ٨.

في التَّعب والإرهاقِ اللذينِ كانا من آثار الشوقِ إلى المحبوب، من خلال دلالة حتميّة النَّصْبِ (قواعديًّا) باستخدام الأداة النحويّة (اللام في حرف التعليل كَيْ).

وأضاف قائلاً:

أوعِدوني أو عِدوني وامطُلوا حُكْمُ دينِ الحُبِّ دَينُ الحبّ لَيْ[1]

لقد جانسَ الشاعرُ بَيْنَ (أوعدوني، وعِدوني)، والكلمة الأولى فعل أمر من (أوعَدَ)، والكلمة الثانية فعل أمر من (وَعَدَ)، والجناس هنا بزيادة حرف أو أكثر على بداية الكلمة، دون الكلمة الأخرى. ودلالة هذا الجناس هي أنّ الإيعاد يكون للأمر الشرّ، والوَعْد للأمر الخير. فالفرقٌ ظاهرٌ بَيْنَ الكلمتين في المعنى، إلا أنّ الدلالة توحّد بينهما، في أنّ الوعد والوعيد واحدٌ عند المحبوب؛ فهو إذا وَعَدَه ماطلَ، وإذا أوعدَه ماطلَ. وقد ساعدَ الجناسُ في صنع إيقاعٍ موسيقيٍّ متمثّلٍ في نطق الكلمتين وكأنهما كلمة واحدة؛ فالكلمة الأولى (أوعدوني)، والثانية (أو، عِدوني)، فكأنّ قارئ البيت قد قرأ حرف العطف (أو) باعتباره جزءًا من كلمة عِدوني.

ويقول ابن الفارض:

نِعْمَ ما زَمْزَمَ شادٍ مُحْسِنٌ بحِسانٍ تَخِذوا زَمْزَمَ جَيْ[2]

جانسَ الشاعرُ بينَ (زَمْزَمَ، وزَمْزَمَ)، والأُولى بمعنى الزمزمة "الصوت البعيد له دويّ، وزمزم الأخرى: بئر زمزم المعروف، وجَيْ: اسم وادٍ"[3]. وقد جانسَ الشاعر بين الكلمتين، ليعطيَ دلالةَ التشابهِ بين الأثر الناجمِ عن زمزمة الشادي المغنّي، وبين أثر ماء زمزم، فـ(زمزم) الأولى تروي ظمأه المعنويّ العاطفيّ بترنّم الشادي المستمرّ، و(زمزم) الثانية تروي ظمأه الحسّي الحقيقيّ.

١ـ ديوان ابن الفارض، ص ٩.

٢ـ السابق، ص ١٠.

٣ـ السابق، والصفحة ذاتها.

ب–تكرار الصوت:

لقد استفاد الشاعر من طاقات الأصوات، ومن قدرتها على تبيان دلالةٍ تنتج عن مشاعرَ تختلج في نفس الشاعر، وقد ظهرَ في القصيدة غيرُ موضعٍ، يبيّن أنّ الشاعر قد كثّفَ بيتَه الشعريّ دلاليًّا من خلال تكرار الصوت فيه.

ومن أمثلة تكرار صوت العين، يقول ابن الفارض:

أيُّ تَعْذِيبٍ سوى البُعدِ لنا   مِنك عَذبٌ حَبَّذا ما بَعدَ أيْ[1]

فقد كرّرَ الشاعر صوت العين الذي يوحي – من خلال صفاتِه – على دلالةِ الشدّةِ والتَّعبِ، ودلالة تكراره هي حزن الشاعر على تعذيب المحبوب له، رغم اعتراف الشاعر له بأنّ تعذيبه أمر رائعٌ لا يملّ منه، فالعين فيه من الشدّة ما يشبه صوتَ الباكي الذي اصطبر في تحمّل شكواه، وحينما أخفقَ في كتمِ آلامِه، بثّها لغةً غنيّةً بالدلالات الصوتيّة.

ويقول ابن الفارض مخاطبًا المحبوبَ الذي رحلَ عنه:

يا ذَوي العَودِ ذَوى عُودُ وِدا   ديَ مِنكمْ بَعْدَ أنْ أيْنَعَ ذَيْ[2]

لقد كثّفَ الشاعر البيتَ دلاليًّا بتكريره صَوتيْ العين والدال، حيثُ إنّ العين صوتٌ يدلّ على الشدّة والثِقَل، وصوت الدالّ يدلّ على التصلّب، فالشدّة والتصلّبُ، صفتانِ يستخدمهما الشاعر لبيان ثِقَلِ الحزن على قلبِه وشدّة تأثيره عليه لغياب المحبوب عنه.

١_ ديوان ابن الفارض، ص ١٢.

٢_ السابق، ص ١٤.

ويقول ابن الفارض:

عَلِّلُوا روحي بأرواحِ الصَّبَا فَبِرَيَّاها يَعودُ المَيْتُ حَيْ[1]

يكرّر الشاعر صوتي العين والحاء، وقد أثارَ ائتلافُهما في البيت دلالةَ الحسرةِ على فقدان صحّة الروح، وكأنّنا نسمع صدى قلبٍ مشوقٍ جريحٍ ينادي متمنّيًا أن تعود الأيام الخالية، ويُجمع الشمل من جديد.

ومن الجدير بالذكر أنّ إسراف ابن الفارض في المحسنات البديعيّة والتلوين الصوتي، قد جعل بعض العلماء يتوقّفون عند بعض أبياتِه الشعريّة موجّهين نقدَهم إلى التكرار الذي يسبب نفور الأذن منه، يقول ابن الفارض:

سَهْمُ شَهْمِ القَومِ أَشْوى وشَوى سَهْمُ أَلْحَاظِكُمُ أحشايَ شَيْ

أيُّ شيءٍ مُبْرِدٌ حَرًّا شَوى لِلشّوى حَشْوَ حَشائي أيُّ شيْ[2]

يقول ميشال غريب معلّقًا على البيتين السابقين: "كثيرًا ما يخون الفنُّ ابنَ الفارضِ، فنصطدم في نفس القصيدة بأبيات تنمّ عن فساد ذوقٍ، وتخدش السمعَ بموسيقاها المتنافرة"[3].

والحقُّ، إنّ ابن الفارض، قد أبدعَ في هذا التكرار – وإن كان صحيحًا أنّه يسبّب نفور الأذن منه–؛ لأنّ تكثيف البيت الشعريّ بتكرار صوت تكرارًا مبالغًا فيه يؤدي إلى نفور الأذن، إلا أنّ الشاعرَ قد كرّرَ صوت الشين؛ لما فيه من دلالة على التفشّي، وهو تفشّي النيران في قلبه، فكأنّنا نسمع صوتَ النار من خلال ما يؤدّيه صوتُ الشين، وبما أنّ نار الحبّ الإلهيّ كبيرةٌ

١_ ديوان ابن الفارض، ص ١٤.

٢_ السابق، ص ٩.

٣_ عمر ابن الفارض من خلال شعره، ص ١١٨

وعظيمةٌ، فإنّ الشاعر سيبذل الجهدَ الوافر في تبيان ما يختلج في صدره من المشاعر تجاه هــذا الحبّ.

جــ- النسق التركيبيّ:

لم يَغفل ابن الفارض عن استخدام آليّة النسق التركيبي، وقدرته علــى خلــقِ الإيقــاع الموسيقيّ في البيت الشعريّ، مضفيًا على البيت بنيةً إيقاعيّةً سلسةً، ولعلّنا لا ننــسى أنّ بحــر الرمل، هو من البحور القليلة التفعيلات، (٣ تفعيلات في كلّ شــطر)، فهــو لــيس كالطويــل والبسيط؛ إذ إنّ الشاعر لا يمتلك في هذا البحر حريّةَ التلاعب اللغويّ، نظرًا لقلّــة التفعــيلات، وبالتالي قلّة الكلمات، إلا أنّ شاعرًا كابن الفارضِ لا يمكن أن يهملَ هذا التركيب الذي يــساعده في تبيان العلاقة بين الإطراب اللغوي (من خلال التلاعب بالكلمات) وبين ما يختلج في صــدره من مشاعر تبعث على الطربِ بالحبّ الإلهيّ. ومن أمثلة استخدام الشاعر لآليّة النسق التركيبيّ، قولُه:

وإذا ولَّــــــتْ تَولَّــــــتْ مُهْجَتــــــي أوْ تَجَلّتْ صـــارت الألبـــابُ فَـــيْ[1]

لقد جاء النسق التركيبي، في الجملتين (ولّتْ، وتولَّتْ، مهجتي)، وبين (تجلَّتْ، صــارت، الألباب)، فالاتّساق هنا جاء في التركيب النحويّ؛ إذ إنّ المواقع الإعرابيّة للكلمات فــي الجملــة الأولى على التوالي (فعل ماضٍ، وفاعل ضمير مستتر، وفعل ماضٍ، وفاعــل اســم ظــاهر)، والموقع الإعرابي للكلمات في الجملة الثانية على التوالي، (فعل ماضٍ، وفاعل ضمير مــستتر، وفعل ماضٍ، واسم ظاهر (اسم صار))، وقد أحدثَ هذا الاتّساقُ إيقاعًا موسيقيًّا عذبًا.

١_ ديوان ابن الفارض، ص ١٠.

ويقول ابن الفارض:

خاطِبَ الخَطْبَ دَعِ الدّعوى فما بالرُّقَى تَرْقى إلى وَصْلِ رُقَيْ[1]

لقد ظهر النسق التركيبيّ في البيت السابق في اتّساقٍ نحويٍّ بيّنٍ، في الجملتين (خاطب الخَطْبَ)، و(دَعِ الدعوى)، فالمواقع الإعرابيّة لكلمات الجملة الأولى (فعل أمر، وفاعل ضمير مستتر وجوبًا، ومفعول به)، والمواقع الإعرابيّة لكلمات الجملة الثانية (فعل أمر، فاعل ضمير مستتر وجوبًا، ومفعول به)، وقد أحدثَ هذا الاتّساق في الجملتين اللتين جاءتا على تركيبٍ نحويٍّ واحدٍ، إيقاعًا موسيقيًّا سلسًا.

ويقول ابن الفارض:

لَيْتَ شِعري هلْ كفى ما قدْ جرى مُذْ جَرى ما قدْ كفى مِنْ مُقْلَتَيْ[2]

تشابهت الجملتان (كفى ما قد جرى)، و(جرى ما قد كفى)، تشابهًا على مستوى التركيب النحويّ؛ إذ إنّ المواقع الإعرابيّة للكلمات في الجملة الأولى (فعل ماضٍ، اسم موصول، حرف تحقيق، فعل ماضٍ)، وفي الجملة الثانية (فعل ماضٍ، اسم موصول، حرف تحقيق، فعل ماضٍ)، بالإضافة إلى أنّ الشاعر قد استند إلى قَلْبِ الكلماتِ لإيجاد الدلالات المتعدّدة؛ إذْ جعل الفعل(كفى) في موقع (جرى) والعكس. وهذا كلّه ساعدَ على خلقِ الإيقاع الموسيقيّ العَذْبِ في البيت.

١ــ ديوان ابن الفارض، ص ١٢.

٢ــ السابق، ص ١٣.

ويقول ابن الفارض:

ذَهَبَ العُمْرُ ضياعًا وانقضى باطِلاً إذْ لمْ أفُزْ منْكُمْ بِشَيْ[1]

جاءت كلمات الجملة الأولى (ذهب العمر ضياعًا) في مواقعها الإعرابيّة (فعل ماضٍ، فاعل اسم ظاهر، حال)، وجاءت كلمات الجملة الثانية (وانقضى باطلاً) في مواقعها الإعرابيّة (فعل ماضٍ، فاعل ضمير مستتر، حال)، وقد أحدثَ هذا الاتّساق إيقاعًا موسيقيًّا في البيت.

د- الأثر الصرفيّ للدلالة الصوتيّة:

أولى ابن الفارض البنى الصرفيّة، ودلالتها على المعنى، عنايةً بالغةً رابطًا المعنى بالحالة الشعوريّة، وبالمشاعر التي تختلج في صدره، ومن أمثلة الدلالة الصرفيّة في قصيدتِه، يقول ابن الفارض:

سائِقَ الأظعانِ يطوي البيدَ طَيْ مُنعِمًا عَرِّجْ على كُثْبانِ طَيْ[2]

استخدم الشاعر صيغة (فَعّلَ)، في فعل الأمر (عَرِّجْ). وهذه الصيغة تدل على المبالغة والتكثير؛ إذْ يطلبُ من سائق الأظعان أنْ يكثر من تعريجه على تلك الديار، وتلكَ الأحياء، التي قضى فيها صباه وأغلبَ أطوار عمره.

ويقول ابن الفارض:

نِعْمَ ما زَمْزَمَ شادٍ مُحْسِنٌ بحِسانٍ تَخِذوا زَمْزَمَ جَيْ[3]

استخدم الشاعر صيغة الفعل الرباعي(زَمْزَمَ)، وهي تعني الصوتُ البعيد له دويّ، وهي صيغةٌ تدلّ على التكرير، فالشاعر يمدحُ زَمْزَمةَ المنشد وقد اتّخذَ مَعَ قومِه بئرَ زَمْزَمَ، وكأنَّ

١_ ديوان ابن الفارض، ص ١٦.

٢_ السابق، ص ٧.

٣_ السابق، ص ١٠.

هؤلاء القوم، إذا نزلوا بالديار التي تذكّرهم بطاعة الله، ومحبّتِه، فإنّهم يرحبون بها، بأكثر ما تستطيع به أنفاسُهم ولُغتُهم، فاختار لوصف ترحيبهم بالديار فعلاً رباعيًّا يدلّ على التكرير، تكريرِ صوت الزمزمة، دون مللٍ أو كَللٍ.

ويقول ابن الفارض:

وادِّراعي حُلَلَ النّقْعِ ولي عَلَماه عِوَضٌ عنْ عَلَمَيْ[1]

استخدمَ الشاعر مصدر الفعل (افتعل)، في (ادِّراعي)، والادّراع: "لبس الدرع، والحُلَل: جمع حُلّة، وهي إزار أو رداء، والنقع: الغبار، والعَلَمان: جبلا مكّة"[2]. وصيغةُ الفعل (افتعل) تدلّ على المبالغة والتكلّف، مثل: اصطبر، ودلالة استخدام المصدر، هي مبالغة الشاعر في ارتداء حُلَلِ الغبار، وهي دلالة على زُهد الشاعر وولعِه بتراب تلك الديار قربَ مكّة، وكأنّه جعلَ ترابَ تلك الديار لباسًا له، و صيغةُ (ادّراع) دالّةٌ على المبالغة والتكلّف لتبيان مدى تعلّقه بتلك الديار، وبترابِها.

ويقول ابن الفارض:

أيُّ تَعْذيبٍ سوى البُعدِ لنا منك عَذبٌ حَبَّذا ما بَعدَ أيْ[3]

استخدمَ الشاعرُ مصدرَ الفعل (فَعَّل) (عَذَّبَ)، والمصدر (تعذيب)، وهو دلالة على المبالغة والتكثير، فما أصعبَ أنْ يكون البُعْدُ عقابًا أو عذابًا للشاعر، خصوصًا أنّ المحبوب هنا هو الذات الإلهيّة، ولأنّ المحبوب عظيمٌ، فإنّ بعدَه سيكونُ عظيمًا، فاستخدم الشاعرُ مصدرَ الفعل (عَذَّبَ) تعذيبًا، للدلالة على مدى العذاب الذي يعانيه ببعده عن الديار التي يتقرّب من خلالها إلى الله.

١_ ديوان ابن الفارض ، ص ١٠.

٢_ السابق، والصفحة ذاتها.

٣_ السابق، ص ١٢.

الخاتمة

إنّ الدراسات الصوتيّة للشعر العربيّ من الدراسات التي تغني اللغة، وتبيّنُ جانبًا من جماليّتِها، ولم تكن هذه الدراسة أوّلَ الدراسات الصوتيّة للشعر، إنما هي دراسةٌ حاولتْ أن تضيفَ شيئًا إلى اللغة العربيّة، وأن تبيّنَ كيفيّة تناول الشعر الصوفيّ، هذا الشعر الذي نُظِرَ إلى تراثِه الغزليّ من جانبين: الأول: يتناوله على أنّه غزلٌ عاديّ كغزل الشعراء العذريين، فشُرِحَ شرحًا ظاهريًّا، والآخر: يتناوله على أنّه يحمل لغةً رمزيّةً لها دلالاتُها عند الشعراء الصوفيين، وقد تناولتْ هذه الدراسةُ الجوانبَ الصوتيّة الدلالية استنادًا إلى الجانب الآخر.

وبعد أن تناولَ الباحثُ في هذه الدراسة شعرَ ابن الفارض، ودرسَ مفهومَ البنية الصوتيّة، ودلالةَ الصوت، وآراءَ العلماء في ارتباط الصوت بالمعنى، واللغةَ الرمزيّة لدى الشعراء الصوفيين، وعرجَ على دراسة شعر ابن الفارض دراسةً تطبيقيّةً، في الإطار الخارجيّ المتمثّل بـــــ(الوزن الشعريّ، والرَّويّ)، والبناء الداخلي المتمثّل بـــــ(الجناس، والتكرار، والمقاطع الصوتية)، وعرجَ على دراسة الأثر الصرفيّ للدلالة الصوتيّة في شعر ابن الفارض، وتأثير البنية الصرفيّة في صنع دلالةٍ معيّنة. استطاع الباحث أن يخرج من هذه البحث بمجموعة من النتائج، وهي:

١) إنّ للقصيدة إطارًا صوتيًّا عامًا، ينقسم قسمينِ: **الأول:** الإطار الخارجي المتمثّل بالخوض بمسائل دلالة الوزن الشعري على مضمون القصيدة، ودلالة الرويّ على المعنى. **والآخر:** البناء الداخليّ المتمثّل بدراسة التلوين الصوتيّ والموسيقيّ ودلالات كل منهما، من خلال آلية الجناس، وتكرار الصوت، وتكرار التركيب، ودلالة المقاطع الصوتيّة بالإضافةِ إلى دور البنية الصرفيّة في خلقِ المعنى.

٢) تتعدد المعاني التي يوحي بها الصوتُ بتعدّد السياقاتِ التي يكون فيها، وبتعدّد أذواق الشعراء الذين كانوا يدللون – من خلال شعرهم – على أنّ للصوت الواحد دلالاتٍ متعدّدةً، وهذا ما ظهر في شعر ابن الفارض.

٣) للوزن الشعريّ في قصائد ابن الفارض ارتباطٌ كبيرٌ بمضمون القصيدة، وباختلاف موضوع القصيدة يختلف البحر الذي تُنظم عليه القصيدة.

٤) للرويّ في شعر ابن الفارض ارتباطٌ بمضمون القصيدة، استنادًا إلى أنّ للصوت دلالةً على المعنى.

٥) الجناس – وهو من ألوان البديع – لونٌ مهمٌّ في خلقِ الإيقاعيّةِ الموسيقيّةِ الناجمةِ عن اختلافٍ بسيطٍ في البنية للكلمات المتجانسة، وقد أولاه ابن الفارض اهتمامًا كبيرًا فظهر ذلك جليًّا في شعره.

٦) للتكرار بنوعيه (تكرار الصوت، وتكرار التركيب)، دورٌ كبيرٌ في تبيان الدلالة الصوتيّة المتمثّلة بتكرار الصوت، وتبيان الإيقاعيّة الموسيقيّة المتمثّلة بتكرار التركيب، وهذا ما ظهر جليًّا في ثنايا البحث من خلال دراسة التكرار في شعر ابن الفارض، بالإضافة إلى قدرة المقاطع الصوتية على جلب الدلالة الكامنة.

٧) لاختلافِ البنية الصرفيّة، أو الزيادة عليها، أو النقصان منها، تأثير في تنويع الدلالات، وقد أولى ابن الفارضِ اهتمامَه الشديد بهذه الظاهرة الصرفيّة.

٨) يُعد شعر ابن الفارض أنموذجًا جيّدًا للدراسة الصوتيّة؛ ذلك أنّ الشاعرَ قد اعتمدَ على قدرتهِ على التلاعب اللغويّ بالمفردات، فظهرتْ على إثر ذلك تراكيبُ صوتيّة موسيقيّة.

المصادر والمراجع:

١- الأدب وفنونه، محمد مندور، مكتبة البابي الحلبي، مصر، محاضرات ألقاها سنة ١٩٦١م-١٩٦٣م.

٢- أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد الإسكندري، بيروت، ط١ ،١٩٩٦.

٣- الأسلوبيّة الصوتيّة، محمد الضالع، دار غريب، ط١، ٢٠٠٢.

٤- أشتات مجتمعات في اللغة والأدب، عباس محمود العقاد، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٦٣.

٥- الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٥.

٦- البديع، عبد الله ابن المعتز، تحقيق: أغناطيوس كراتشقوفسكي، دار الجيل، ط١، ١٩٩٠.

٧- ابن الفارض والحب الإلهي، محمد حلمي، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٧١.

٨- تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفيّة ابن العربي أنموذجًا، أمين يوسف عودة، دار أزمنة للنشر، عمان، الأردن، ط١، ١٩٩٥.

٩- تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢.

١٠- تهذيب المقدمة اللغوية، العلايلي، دار النعمان، لبنان، ط١، ١٩٦٨.

١١- الجامع في العروض والقوافي، أبوالحسن العروضي، تحقيق: زهيــر غــازي زاهد، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٦.

١٢- جوهر الكنز، ابن الأثير الحلبي، تحقيق: محمد زغلول سلام، دار منشأة المعارف، الإسكندريّة، د.ت.

١٣- الخصائص، ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٥٢.

١٤- دروس في الألسنية العامة، فرديناند دي سوسير، تعريب: صالح القرمادي وآخرين، الدار العربية للكتاب، د.ط، ١٩٨٥.

١٥- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المنار، مصر، ط٣، ١٩٩٢.

١٦- دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٨٤.

١٧- ديوان ابن الفارض، إبراهيم السامرّائي، دار الفكر، عمان، الأردن، ١٩٨٥.

١٨- ديوان أبي تمام ، الخطيب التبريزي، تحقيق: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، ط٢، ١٩٩٤.

١٩- ديوان زهير بن أبي سلمى، شرحَه وقدّم له علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٨.

٢٠- الرمز الشعريّ عند الصوفية، عاطف نصر، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٧٨.

٢١- الساق على الساق فيما هو الفارياق، أحمد فارس الشدياق، المكتبة التجارية، مطبعة الفنون الوطنية، مصر، د.ت.

٢٢- سر صناعة الإعراب، ابن جنّي، تحقيق: مصطفى السقا، دار إحياء التراث القديم، مطبعة مصطفى البابي، ط١، ١٩٥٤.

٢٣- شذا العرف في فنّ الصرف، الحملاوي، دار الكيان للطباعة والنشر والتوزيع.

٢٤- شرح ديوان ابن الفارض، من شرحي البوريني والنابلسي، جمعه الفاضل رشيد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.

٢٥- شرح ديوان المتنبي، العكبري، ضبطه ووضع فهارسه مصطفى السقا وآخرون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، د.ت.

٢٦- الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، ابن فارس، علق عليه ووضع حواشيه: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٧م.

٢٧- الطراز، يحيى بن حمزة العلوي، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، بيروت، ط٢، ٢٠٠٢.

٢٨- عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح نافع، مكتبة المنار، ط١، ١٩٨٥.

٢٩- علم الأصوات، كمال بشر، دار غريب، القاهرة، د.ط، ٢٠٠٠.

٣٠- علم اللغة، محمود السعران، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧.

٣١- العمدة في محاسن الشعر وأبوابه، ابن رشيق، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل الطبعة، ط٥، ١٩٨١.

٣٢- عمر بن الفارض من خلال شعره، ميشال غريب، مكتبة زحلة ، ط١، ١٩٦٥.

٣٣- عيار الشعر، ابن طباطبا، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط٣، ١٩٨٤.

٣٤- الفلسفة اللغوية والألفاظ العربية، جورجي زيدان، مراجعة: مراد كمال، دار الهلال.

٣٥- في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث، كمال أبو ديب، دار العلم، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.

٣٦- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٦٢.

٣٧- الكتاب، سيبويه، عثمان بن قنبر، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٨٨.

٣٨- كتاب المورد، دراسات في اللغة، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١، ١٩٨٦.

٣٩- كشف سرّ الغامض في شرح ديوان ابن الفارض، عبد الغني بن إسماعيل النابلسي، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، مؤسسة الحلبي، القاهرة.

٤٠- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٦٨.

٤١- لسان الميزان، ابن حجر العسقلاني، تحقيق: عبد الفتاح أبي غدة، مكتب المطبوعات الإسلامية، ط١، ٢٠٠٢.

٤٢- اللغة بين العقل والمغامرة، مصطفى مندور، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، ١٩٧٤.

٤٣- اللغة،ج.فندريس، تعريب: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١،١٩٥١.

٤٤- المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ابن جني، تحقيق: عبد الحليم النجار، وآخرين، وزارة الأوقاف، القاهرة، ط١، ١٩٩٩.

٤٥- المزهَر في علوم اللغة وأنواعها، السيوطي، تحقيق: علي محمد البجاوي وآخرين، دار إحياء الكتب العربيّة، مكتبة عيسى البابلي وشركائه، القاهرة، د.ط، ١٩٥٨.

٤٦- معاني الأبنية في العربيّة، فاضل السامرّائي، دار عمّار، عمّان، الأردن، ط١، ٢٠٠٥.

٤٧- موسوعة مصطلحات التصوّف الإسلامي، رفيق العجم، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩.

٤٨- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط٢، ١٩٦٥.

٤٩- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٧٨.

Abstract

Alhossain, majdi abdulrazzaq, Significance of sound in Ibn Alfared's poetry, Master, Yarmouk University, ٢٠١٣, Supervisor:d. Mahmoud Salem Khresat.

This is a research study to **Significance of sound in Ibn Alfared's poetry**, through the study of the outer frame of the poem represented by (presentations, Ruwi) and a link to each substance, the study of the internal construction, represented by (alliteration, the repetition of the sound, and repeat the installation, audio clips, and structures morphological) and a link to each branch of this construction, and through the study of the outer frame, construction and interior, finished researcher that the Court of Ibn Fared track models that could researcher studied,, save researcher after studying the issue of link weight poetic and Ruwi in the outer frame, to the sea and weight poetic and Elroy are relevant to the content of the poem, because the poet sees the poetic weight rhythmic musical phrase fit what he wants to give which Hid the chest, and sees in Elroy significant occasion on the meaning that wants to be illustrated. He concluded researcher also having studied the internal construction, that alliteration is useful in highlighting the significance hidden, which had a role in making and showing rhythmic music at home, and to repeat the sound indication not hidden meanings, and to repeat the installation has a prominent role and clear in making rhythmic music, and that the audio clips have the ability to highlight the implications of potential through the intensification of these sections, and replication, and focus on each other, and that the formulas and structures morphological her close association with the meanings, which could poet employed to demonstrate the signs.

Keywords: Significance, sound, poetry, Ibn Alfared.